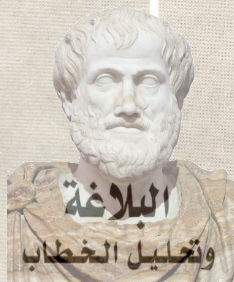
معالم الحداثة



تدور على غير أسمائها

حسين الواد





دار الجنوب للنشر - تانسيفت

تدور
على غير أسمائها

المؤلف : حسين الوّاد .

الكتاب : تدور على غير أسمائها .

النـــاشـــر : تانسيفت

الطبعة : الأولى - مراكش - 1995 .

المطبعة : دار تينمل - مراكش - الهاتف : 72 . 41 . 30 .

الإيداع : 135 / 95 .

ر . د . م . ك . : 9981 - 909 - 00 - 9 .

لوحة الغلاف للفنان نور الدين الهاني

حسين الواد

تدور على غير أسمائها

نظرة في شعر بشّار



معالم الحداثة

إن بعث هذه السلسلة - تدعيما وتكملة لأختيها «عيون المعاصرة» و«مفاتيح» - لم يخضع لعوامل آنيّة ولا تأثّر بظروف مباشرة. إنه ثمرة تفكير في أوضاعنا المعرفية امتد سنوات ونتيجة اقتناع بلغ درجة اليقين بأن حياتنا الفكرية تشكو فقرا في انتاج الكتاب الجيد الذي من شأنه أن يغذي العقل والوجدان في غير ما اجترار لما أنتجه الآخرون في الزمان أو المكان.

ولأن كسب معركتنا مع التخلف والتبعية رهين نجاحنا في إبداع فكر حيّ يتفاعل تفاعلا إيجابيا مع ظروفنا وشخصيتنا ومطامحنا ومع العالم من حولنا.

ولأن تونس خصوصا والبلاد العربية عموما لا تخلو من طاقات بشرية ذات كفاءة عالية، مما يؤهلها لبناء مدرسة فكرية منغرسة في حضارتها، مشعة على محيطها متناغمة مع عصرها.

ولأن البحث عن الحقيقة واستكناه غوامض الأمور وسبر أغوارها مسؤولية يتحمل الانسان - بما هو إنسان - عبء أدائها.

فإن هذه السلسلة تطمح إلى أن تكون ملتقى الآراء والخبرات ومخبر

الأفكار والأطروحات وساحة يشترك في تعميرها ذوو الاختصاصات المختلفة وكل صاحب نظرية في الاجتماع والتاريخ والفن والأدب واللغة والاقتصاد والدين والفلسفة والعلم والسياسة.

وهي لذلك لا تفرض وجهة معينة ولا تفضل مقاربة على أخرى، رائدها جدية الطرح دون إغلاق، وحرية النقد دون جدل عقيم، وعمق التحليل دون الوقوع في التبسيط المخل أو التخصص الضيق.

كما أنها تسعى إلى أن تستجيب لحاجة الطالب الى ما يغذي معارفه وأن تحقق متعة القارىء بما ينمي ملكاته وأن تدفع المثقف إلى التوتر الخلاق بالاستفادة من أحدث المكتشفات.

ولقد أطلقنا عليها عنوان «معالم الحداثة» لأننا تصورنا كل مساهمة فيها معلما يعين على تبيّن الطريق، طريق الحداثة التي نبنيها نحن ونشيدها بعبقريتنا الخاصة وبمؤهلاتنا الذاتية وإن كانت عناصرها مبثوثة هنا وهناك أو كامنة في التراث أو في الطبيعة لا تنتظر إلاّ من يجلّيها ويوظفها.

وستكون هذه السلسلة مفتوحة في وجه الكفاءات التونسية والعربية تنشر الجديد من إنتاجها وتعيد نشر ما يعزّ العثور عليه من آثارهم التي قدموا فيها اضافات متميزة.

وأملنا أن نسهم - مؤلفين وقراء - في إثراء حياتنا العقلية وأن ندعم بما فيه الخير والحق كل ما نحيا به كراما مرفوعي الرأس واثقين من أنفسنا متحفزين دوما نحو الأفضل.

محمد المصمودي   عبد المجيد الشرفي

تـوطئـة

كان بشار بن برد - ولا يزال - عبئا ثقيلا على الوجدان الثّقافي العربيّ، فهذا القنّ المولى الضّرير الّذي أثار، في زمانه، من الزّوابع ما حمل الخليفة المهديّ حملاً على أن يزجّ به في زمرة الزّنادقة والمبتدعة، ويأمر بجلده حتّى التّلف، لم يدع أهلَ العلم بالشّعر ودرسه يتّفقون الاّ على الضيق به والانزعاج منه والحيرة فيه. وآية ذلك أنّه ما من كاتب تجرّد للكتابة عن بشّار، في القديم أو الحديث، الاّ تنازعته الأهواء وتناهبته الميول واستبدّت به دواعي الإعجاب أو القلق والنّفور.

ومهما تكن النّظرةُ الّتي نظر بها العلماء والدّارسون الى هذا الشّاعر وشعره، ومهما تكن هذه النّظرة ميّالةً الى الانصراف الى الشّعر دون الشّاعر أو الشّاعر أكثر من الشّعر، فإنّ بشّارًا ظلّ، في الثّقافة العربية، مصدر إزعاج يضجر به أكثر المتأدّبين اتّساع أفق ورحابة صدر أو جرأة وجسارة على التعلّق بالحريّة والدّفاع عنها.

فقد كان أبو العلاء المعرّي مستطيعًا بغيره، وكان بشّار مستطيعا بغيره. ولئن كان أبو العلاء في طبقة من الشّعر دون طبقة بشّار فإنّه كان مثله يتهّم بالزّندقة ويرمى بالالحاد والكفر. ولكن شيخ المعرة حين ذكر

بشارًا، في «رسالة الغفران»، أسكنه، دون سائر المسلمين، الدّرك الأسفل من سقر غير بعيد عن ابليس[1]. ومع أنّ أبا العلاء قد حاول أن يهوّن من حكمه هذا على بشّار بأن قيّده بمشيئة الرّحيم الحَليم، فإنّ موقفه من الشّاعر يظلّ دالاً، بالغ الدّلالة، على ضيق القدماء به وانزعاجهم منه. هذا وفي شعر بشّار وأخباره من أسباب التّخفيف مالا نعتقد أنّه فات عالما إمامًا في الرّواية والدّراية من طراز أبي العلاء [2].

وكان طه حسين مستطيعا بغيره مثلما كان بشّار مستطيعًا بغيره. وكان حسين ناقدًا بعيد الصّيت في النّقد مفكّرا، وشاعرًا بعيدًا عن التّوفيق في الشّعر. ولم يسلم طه حسين، رغم تغيّر الأزمان وتحوّل المقاييس، من أن يرميه بعض من أهل عصره بالتنطع والكفْر. وعندما كتب طه حسين عن بشار لم يترك نقيصة الأ رمى بها شاعر البصرة، ولم يملك نفسه عن أن يقول فيه : «لم يكن من الميسور أن تترك الحريّة والحياةُ لشاعر كبشّار، يعلنُ في المجامع العامّة مثلما كان يعلِنُ عنِ الخلفاء ووزراء الخلفاء»[3] ومع أنّ طه حسين، وهو من هو تعلّقا بالعقلانية وتمسّكا بتصريفها في شؤون الفكر، قد حاول أن يبرّر الحكمَ الذي أبرمه في بشّار بمقتِه له وشدّة تضايقه منه، فإنّ موقفه هذا يجسّم، التجّسيم البارز، ذلك الوجْدَ الذي يجده كثير من المعاصرين على هذا الشّاعر.

وأعجب من علمين من أعلام العقلانية القديمة والحديثة يقفان من بشّار بن برد هذا الموقف، أنّ المؤسسّة الشّرعية التي شغَبَ على شاعر البصرة باسمها المشاغبون حتّى ولغوا في دمه وعملوا، لا شكّ في ذلك، على أن يلحق أشعاره التّلفُ، هي الموسّسة التي استنقذ بعض أشياعها البقايا الباقية من ديوانه من الضياع. ففي الثلاثينات من هذا القرن حقّق محمّد بدر الدّين العلوي، أحد المدرّسين في الجامعة الإسلامية بعليكرة (بالهند) المخطوطة التي انتقاها التُّجِيبي (ق 5 هـ) من «المختار من شعر

بشّار»[4]. وفي الأربعينات عثر أستاذ من أساتذة الزّيتونة وعالم من مشاهير علمائها الأفذاذ فضيلة الشيخ محمّد الطّاهر ابن عاشور صاحب «التحرير والتنوير» على جزء من ديوان بشّار الى حرف الرّاء، فجهد في تحقيقه وأظهره للنّاس. وفي بداية السبعينات نشر محمّد بدر الدّين العلوي ما توفّق لاستخراجه من بطون التّصانيف وتضاعيف الكتب من شعر بشار. فاجتمع بذلك لشاعر البصرة في القرن الثّاني ديوانان يحمل كلّ منهما اسمه.

واذا جاز للقارئ أن يتوقّع أن انتشال هذه الأشعار من الضّياع من شأنه أن يتبعه تحولٌ في الدّراسات التي يضعها الباحثون في بشّار، إذ الاطّلاع على أكثر من ستّة آلاف بيت لا يعادله الاطلاع على ستّمائة منها، فإنّ شيئا من ذلك لم يكن فما كتبه المتأدّبون عن هذا الشّاعر بعد اكتشاف هذا الجزء المهمّ من شعره، لا يختلف كثيرا عما ورد في مصنفات القدامى ولا عمّا تداوله كتّاب من قبيل المازني والعقّاد وطه حسين في الربع الأوّل من هذا القرن. لقد ظلّ التّأليف في بشّار وشعره، سواء قبل اكتشاف أشعاره أو بعد إذاعة نصيب وافر منها على الناس، مشغولا في معظمه، بنوادر الشاعر وأخباره يتلهّى بها عن دراسة شعره وظلّ الكتّاب، في ماعدا طائفة قليلة منهم دعتها طبيعة الأعمال التي قامت بها الى العناية بالشاعر على مقدار العناية بشعره [5]، يزجون ببشار في «قفص الاتّهام»[6] مدّعين عليه تزيين الفسق وإفساد الشّباب وقذف المحصنات والإزراء بالمقدّس، أو... يحتسبونه في عداد «الشهداء»[7].

وإزاء استمرار الكتابة في بشار وشعره على نسق واحد هو نسق التّحامل عليه بوحي ممّا فهمه الدّارسون المعاصرون من المنهج التّاريخي، رأينا، في نطاق ما نلمسه من حاجة متأكدّة الى معاودة النّظر في كيفيّة التّعامل مع الشعر القديم، أن نخصّ شاعر البصرة في القرن الثاني بهذا العمل. وكان منطلقنا، في ما نسعى اليه أنّ الشعر العربي القديم

بحكم طبيعته وطبيعة الوظيفة التي نيطت به في الثقافة التي ينتمي اليها، يقتضي، في التّعامل معه، حذرا كبيرا من مفاهيم كثيرة تبدو، في ظاهرها، ملائمة له ويكشف البحث المعمّق عن منابذتها لأدقّ خصائصه وألطف مميّزاته.

---

1) - تحقيق بنت الشاطئ، دار المعارف، ط 7 ص 310. وكان المعرّي قد جعل الأخطل أيضا في الجحيم، ولكنّ الأخطل كان نصرانيا. وقال أبو العلاء في ردّه على رسالة ابن القارح متحدّثا عن بشّار : «ولا أحكم عليه بأنه من أهل النّار، وإنما ذكرتُ ما ذكرت فيما تقدّم لأنّي عقدته بمشيئة الله، وإن الله لحكيم وهّاب».

2) - منها الخبر الذي رواه أبو الفرج الاصبهاني فقال : «لما ضرب المهدي بشارا بعث الى منزله من يفتشه، إذ كان متّهما بالزّندقة، فوجد فيه طومارا فيه : باسم الله الرحمان الرّحيم. اني أردت هجاء آل سليمان بن عليّ لبخلهم، فذكرت قرابتهم من رسول الله صلّى عليه وسلّم، فأمسكتُ عنهم إجلالا له، على أنّي قد قلتُ فيهم [البسيط] :

دينَارُ آلِ سُلَيْمَانِ وَدِرْهَمُهُمْ كَلْبَابِلِيَّيْنِ خُفَّا بِالْعَفَارِيتِ
لاَ يُوجَدَانِ وَلاَ يُرْجَى لِقَاؤُهُما كَما سَمِعْتَ بِهَارُوتٍ ومَارُوتِ

فلمّا قرأه المهدي بكى وندم على قتله، وقال : لا جزى الله يعقوب بن داود خيرًا، فإنّه لفق عندي شهودا على أنّه زنديق فقتلته ثم ندمتُ حين لا يغني الندم.

الأغاني ج III، والديوان ج II ص 42

3) - حديث الأربعاء ج II. دار المعارف. د.ت ص 211. وأخذ بهذا الراي الدكتور علي نجيب عطوي في كتاب له عن بشار بن برد : حياته وشعره، نشره سنة 1990 فقال : «القضية الجوهرية والأساسية هي أن شخصية بشار لم يعد مرغوبًا في وجودها في الدنيا، وبات من الواجب إزالتها» ص 60. ط دار الكتب العلمية بيروت.

4) - نشرت في القاهرة سنة 1934. والخالديان هما الأديبان الموصليان أبو بكر محمّد (ت 380 هـ) وأبو عثمان سعيد (ت 400 هـ). ومن اختيارهما اختار أبو الطّاهر اسماعيل بن أحمد التّجيبي الأبيات التي شرحها في مخطوطة يبدو أن اسمها هو «الرائق بأزهار الحدائق».

راجع : شاكر فحام. تقديم كتاب «المختار من شعر بشار» مجلة المجمع العملي بدمشق العدد الرابع 1986 بداية من ص 649.

5) – نذكر على سبيل المثال البحث الجامعي الذي درس فيه الباحث الأردني عبد الفتاح صالح نافع «الصورة في شعر بشار بن برد» فإن صاحبه قد أولى، محمولاً بطبيعة الموضوع الذي طرقه، شعر الشاعر عناية لا تقلّ عن عنايته بأخباره وأخبار عصره. دار الفكر للنشر والتوزيع عمّان 1983.

6) – عنوان مقالة ناقش فيها أيوب ذو النّون محمّدا النويهي ونشرها في مجلّة الآداب البيروتية عدد سبتمبر 1971 ص 30.

7) – وردت في كتاب «محمد النّويهي» شخصية بشار، مكتبة الخانجي – دار الفكر بيروت. ط 2. 1971. ص 149

محنة بشار بن برد

«فإنَّ الضَّرَرَ في غَبْنِ العَقل أعظَمُ من الضَّرَرِ في غبن المال».

الآمدي - الموازنة بين الطائيين
ص 376

ومَا أذْنَبْتُ مِنْ ذَنْبٍ سِوى حُبِّي، فَمَا ذَنْبِي

بشار - الديوان ج 1 ص 282

ألف الدّارسون المعاصرون أن ينطلقُوا، في جلّ ما كتبوه عن بشّار بن برد، من ذلك التّصوّر الذي يُقيمُ بين الشّعر من جهة والشاعر وعصره من جهة ثانية صلة حميمة من التّعلّق الحتمي[1]. وكان هذا التّصوّر الوافد على البلاد العربيّة مع بداية هذا القرن، قد انتشر في الدّراسات الأدبيّة انتشارا واسعا حتّى لم يعد يطرح الأخذ به، في نظر الباحثين، اشكالا أو يلقى معارضة. والّذي في هذا التّصوّر أنّ شعر الشّاعر يتأثّر بشخصيته وخصائص عصره التأثّر البالغ الذي يجعله صورة جليّة منهما بيّنة. ولمّا كانت «شخصية الشاعر» تنتج، حسب ما ذهب اليه محمّد النّويهي، عن «قسمين من العوامل هما عامل التّكوين الفردي وعامل البيئة»[2] جعل دارسو بشّار من وكدِهم أن يذكروا عن زمانه وشخصيته ما فصّلوا فيه القول تفصيلا على النّحو الذي بدا لهم ناهضا بالمقاصد التي قصدوا.

فعندما وقف هؤلاء الدّارسون على عصر بشّار انصرفوا بعنايتهم الى تبيّن العوامل التي اعتاد مؤرخو الآداب أن ينسبوا إليها تأثيرا حتميّا وحاسما في شخصيات الشعراء واشعارهم، واهتمّوا، أوّل ما اهتمّوا، بانتقال السّلطة السياسيّة من البيت الأموي الى البيت العبّاسي، فأمعنوا في عدّه حدثا جللا يفصل بين طورين مختلفين أيّما اختلاف من أطوار التّاريخ العربي الاسلامي، حتّى قال عزّ الدين اسماعيل مثلا : «إنّ معركة الزّاب كانت فاصلة بين عصرين وايديولوجيتين»[3].

وإذا كان قد شجر بين هؤلاء الدّارسين بعض خلاف في الدّعوة العبّاسية أيعدّون ظهورها «ثورة» من الثّورات المظفرة أم «مجرّد انقلاب ذهب بحكم طائفة وجاء بحكم اخرى»[4]، فإنّهم سرعان ما أقبلوا على عهدي الدّولتين الأموية والعبّاسية يجرون بينهما ضروب المقارنة الى أن

استقرّ الرّأي عندهم أو كاد على أنّ الانتقال من الدّولة الأولى الى الدّولة الثانية قد كان انتقالا من طور البداوة الى طور المدنية والتحضّر ومن مجتمع البادية الى مجتمع المدينة ومن العصر العربي الى العصر الإسلامي[illegible]. وكانت لهم، في تعليل هذا الانتقال، مذاهب شتى لعلّ من أنزعها الى التعمّق ما نلمسه عند الباحث المصري عزّ الدّين اسماعيل في قوله : «إنّ الحركة العربية كانت عند نهاية القرن الأوّل الهجري قد أدّت دورها فيما أنجزت من فتوحات، وفيما نشرت من الدّعوة الإسلامية في أبناء الشّعوب المفتوحة، وإنّ الفكرة الاسلامية وحدها هي التي تستطيع أن تخلق الانسجام بين الشّعوب المختلفة التي صارت تكوّن جسم الدولة»[illegible]. وهذا يترتّب عليه أنّ معركة الزّاب قد أنهت عهدا استأثر العرب فيه بالسّيادة والنّفوذ واستنفد طاقاته فصار يسارع حثيثا نحو الانتهاء، وافتتحت عهدا آخر كان لابدّ له من أن يفتتح وكان اسهام أجناس عدّة في تشييده والتأثير فيه من أبرز خصائصه. لذلك تردّدت في أعمال الدّارسين أقوال تجعل تحوّل «الخلافة من دمشق الى بغداد على سواعد الجيوش الخراسانية» مؤذنا بغلبة الطّوابع الفارسية على نظم الحكم السياسية والإدارية للدولة العباسية» فهذه الدّولة قد «قامت في المجال الفارسي وعاشت تتنفس فيه»[illegible].

ولمّا كان انتقال السلطة السياسية من بني أمية الى بني العباس، قد نتج عنه ابتداء طور تاريخي يختلف كبيرا عن الطّور العربي الصّرف الذي شهده المجتمع العربي الإسلامي طيلة العهد الأموي، اعتنى دارسو بشّار برصد الظواهر المستجدّة التي دخلت على ذلك المجتمع فأولوها اهتماما يكشف، في نظرهم، عمّا أثّرت به في الأدب والشعر.

وفي هذا السّياق اعتنوا، كلّ الاعتناء، بالمنزلة التي أضحت للموالي، بحكم ما بذلوه في نصرة الدولة الجديدة، وبالأثر الفعّال الذي تمكّنوا من الحاقه بالمجتمع العبّاسي حتى شمل مختلف أوجه الحياة فيه وطبعها

بطـابعـه، وذهبوا، من بين مـا ذهبوا اليـه، الى أنّ الموالي، بعـد أن اضطهـدهم العرب طيلـة حكم بني أميّة اضطهـادا ذكرت المصـادر القديمة منه ألوانا، أدركوا بانتصار العبّاسيين أنّهم أضحوا يشكّلون قوّة بإمكانها، إذا ما أفلحت في تنظيم صفوفها، أن تمسك بمقاليد الدّولة وتستبدّ بها، حتّى إذا سنحت الفرصة انقضّت على الحكم فجعلته فارسيّا كسرويّا[8]. وفي مسـاق السعي الى هـذه الغاية أدرج الدّارسون افتخار الموالي بأصولهم غير العربيّة وما كانوا يأخذون به من إدلال على الدولة الجديدة وينشرونه من أدب يحقّر العرب ويسلبهم كلّ فضيلة. والذي يفضي اليه النظر في ما تحدّث به هؤلاء الدّارسون عن الموالي أنّ هذه الفئة الاجتماعية قد ناصرت دعوة بني العبّاس محمولة بغيضها على العرب وأنّ اختلاط الأجناس قد زيّن لها ما زيّنته لها أيضا منزلتها في الدولة الجديدة من طموح الى الاستئثار بالحكم فعملت على الخروج بـالمجتمع العبّاسي عن تقـاليـده وعـاداته الموروثة الى حيـاة التمدّن والحضارة[9]. وإذا كان هؤلاء الموالي قد أخفقوا في تحويل السّلطة الى الفرس، فإنهم، عندما مثّلوا الخطر الدّائم الذي تهدّد الدولة، قد أفلحوا في تغيير الاجتمـاع والثقـافـة، وإذا بـالشعر، مثلا، يحمل التصوّرات التي داعبت مخيّلاتهم وينطق بـالموروث الحضـاري الـذي كـان يضرب في ماضيهم بجذور بعيدة.

واعتنى الدارسون في هذا السّياق أيضا بما كان قد شاع في المجتمع العبّاسي وانتشر من ألوان التّرف واللّهو، فاعتبروه نتيجة حتمية من نتائج تدفّق الأموال الطّائلة على خزائن الدولة وتمازج الأجناس وكثرة الرّقيق والجواري، وأفاضوا إفاضة كبيرة في وصف ما كانت قد أفرطت الفئات المرفّهة في الأخذ به من صنوف التأنّق في العمارة والملبس والمأكل وشديد الإقبال على غنم المتع واهتبال الملذّات. ففي هذا المجتمع أقيمت بيوت خاصّة لتجارة العبيد والإماء نشرها كبار تجّار الرّقيق في

الكوفة والبصرة وبغداد فأصبحت «مباءات» للّهو والعبث والسكر والمجون يرتادها كثير من الشعراء يلتمسون متاعهم[10]. وفي هذا المجتمع أنتج الاغراق في حياة التّرف واللهو ظاهرة الظّرف والزّندقة والمجون فانتشرت فيه انتشارا واسعا حتى صارت من أخصّ صفاته. غير أنّ الاغراق في المتاع واللهو قد أنتج أيضا في هذا المجتمع ظاهرة الزّهد والانصراف عن الدّنيا. فذهب هؤلاء الدّارسون الى أنّ الظاهرتين المتنافيتين إفراز طبيعي ومنطقيّ لهذا المجتمع لذلك تواترت في أعمالهم أقوال من قبيل » إنّ «أطرف ما ينبغي ملاحظته (...) في طبيعة المجتمع العبّاسي أنّه (...) أفسح المجال لكلّ التيّارات واستطاع أن يستوعب المجون والزّهد في وقت واحد»[11].

وعندما رغب هؤلاء الدّارسون في التعرّف الى الأثر الذي انعكست به هذه المستجدّات، وغيرها ممّا هو متفرّع عنها، على ثقافة القرن الثاني اتّجهوا الى تمازج الأجناس فاستنبطوا منه تمازج ثقافاتها. قال مصطفى هدّارة مثلا : «لا نبالغ إذا قلنا إن كلّ ألوان الثقافات العامّة التي كانت مبثوثة في البلدان المفتوحة من أواسط آسيا الى مشارف البرانس تحوّلت الى عربيّة دون حاجة الى ترجمة منظمة لسبب طبيعي وهو أنّ شعوب هذه الثقافات تحوّلوا عربا، فكان طبيعيا أن تتحوّل معهم ثقافاتهم وأن لا تنتظر حتى ينظّم لها النّقل والترجمة»[12]. غير أنّ مثل هذا الرّأي إنما يؤدّي، عند التأمّل الى البحث عن الثقافة التي استجلبها كلّ شعب من الشعوب المفتوحة الى الثقافة العربية، وإذا كان هذا ممكنا في نطاق الاكتفاء بالمجملات العامّة بالنسبة الى الفرس مثلا إذا اجتمعت كلمة الدّارسين أو كادت على أنهم غلبوا بإشاعة ألوان الحضارة واللهو والمجون في الثقافة العربية، فإنّه يعسر حدّ الاستحالة أحيانا بالنسبة الى معظم الشعوب الأخرى. لهذا كان دارسو عصر بشار يجزمون بأنّ ثقافة القرن الثاني قد تأثرت بالثّقافات الفارسية والهندية واليونانية وما إليها

دون عناية بتفصيل القول في ما أدخلته هذه الثقافات على الثقافة العربية، أو كانوا، وهو أسلم السبّل، ينزعون الى إبراز التّمازج غير محتفلين بالعناصر التي كان منها التّمازج. قال عبد الفتاح صالح نافع بعد الإشارة الى الثقافات التي تأثّر بها العرب «لم تعد الثقافة في هذا العصر عربية خالصة، وإنما هي ثقافة شاملة، منها ما هو عربي، ومنها ما هو أجنبي، ولم تعد محدودة في الإطار العربي الإسلامي، وإنّما امتدّت لتصبح ثقافة انسانية»[13].

كان من المنتظر أن تُسلم العناية بالمستجدّات التي دخلت على المجتمع العبّاسي الى الرّأي الذي ذهب اليه هؤلاء الدّارسون في قولهم إن «ذوقا جديدا» قد نشأ لإنسان هذا العصر، وإن هذا الذوق الجديد قد كان له «تأثير في تغيير كثير من التّصوّرات والمفاهيم الأدبية، ومن ثمّ في الإنتاج الأدبي نفسه»[14]. والسّبب في ذلك أنّ الوقوف على هذه المستجدّات في معرض التمهيد لدرس الشعر إنّما يدعو اليه ذلك التصوّر الذي ما انفكّ، منذ بداية هذا القرن، يؤكدّ أنّ أيّ تحوّل يطرأ على الحياة الاجتماعية لابدّ له من أن يتجلّى في الثّقافة والأدب. غير أنّ الدّارسين وهم يصلون الى هذه النتيجة قد اصطدموا، وهم ينظرون في الشعر العربي في هذا العصر بأنّ جزءا وافرا منه قد ظلّ شعرا يحتذي القديم وينزع الى مسايرته. ولمّا لم يكن الى غضّ النّظر عن هذا الشعر المقلّد من سبيل اضطرّ بعض من درس بشارا وعصره الى أن يجعل للأدب منطقا آخر في التحوّل لا يتبع بالضرّورة تحوّل السياسة والمجتمع. قال مصطفى الشّكعة في تعليل ذلك : «ليس معنى سقوط دولة بني أميّة وقيام دولة بني العبّاس أن يتحوّل شعر الشعراء بين يوم وليلة الى لون آخر وفنّ آخر يسمّى اللّون العبّاسي أو الفنّ الهاشمي، فإنّ للسياسة أن تغيّر نفسها في أيّ وقت تشاء، وأمّا الشعر فهو كالكائن الحيّ الذي لا ينتقل من مرحلة الطّفولة الى دور الشّباب مرّة واحدة بل يأخذ

مراحل متتابعة متدرّجة. فالأدب شعره ونثره تتقدّم به الأيّام، ويظلّ بعضه ناظرا الى الماضي مستمسكا بعاداته وتقاليده، والبعض الآخر يأخذ من بينات الماضي بعض سماتها ويأخذ من البيئة الحاضرة قدرا قد يكون مساويا لما أخذه من بيئته الماضية»[15]. والى مثل هذا الرّأي ذهب عزّ الدّين إسماعيل غير أنّه نزع به المنزع الذي يحلّ صراعا بين الأدباء والتقاليد التي تفرض نفسها عليهم فقال : «ولأنّ أديب ذلك العصر – على خلاف أديب العصر الأموي – شاء أن يكون ابن بيئته وعصره، وأن يصدق التّعبير عن تجربته الذّاتية المرتبطة أوثق الارتباط بهذه البيئة وهذا العصر، وأن يستجيب في ذلك لثقافة مجتمعه وذوقه العام، لأنّه كان كذلك فقد كان طبيعيّا أن تنشأ بينه وبين تلك التّقاليد الفنيّة المتوارثة أشكال من الصراع، فهو يحوّر فيها ويعدّل منها قدر طاقته»[16]. أمّا أكثر الدّارسين فإنّهم قد انصرفوا الى مظاهر التجديد في شعر هذه الفترة التّاريخية فجعلوا يلتمسونها في لغته حينا وأوزانه حينا ومعانيه وأبنية القصائد أحيانا، ذاهبين الى أنّ الشّعر الذي يعبق تقليدا ويتألّق باحتذاء الأشعار القديمة إنّما هو عمل تكسّبي يقال للممدوحين ويسعى الى مرضاتهم[17].

والحقّ أنّ استمرار التّقاليد الفنيّة ضاربة بجذور متينة وعميقة في شعر القرن الثاني قد أرهق الدّارسين المعاصرين كلّ الإرهاق وكاد يدفع بمواقفهم الى التّناقض. فهم، من ناحية أولى، يبذلون مجهودا كبيرا للظفر بألوان المستجدّات التي حدثت في المجتمع العبّاسي حتّى جعلت منه عصرا مختلفا شديد الاختلاف عن المجتمع الذي طبعه الأمويون بطابعهم، مطمئنّين كلّ الاطمئنان الى أنّه «من طبيعة الفنّان أن يعكس نبض الحياة التي يعيشها إن لم يتقدّمها بخطوات»[18]. وهم، من ناحية ثانية، تمتنع الظّواهر الشعرية عن الامتثال لما تصوّروه وتضطرّهم الى أن يقولوا : «وعلى الرّغم من كلّ ما طرأ على المجتمع العبّاسي من تغير

وتطوّر ظلّت المجالات الموضوعية التي عرفت للشعر من قبل قائمة ومستمرّة. فالمدح والرثاء والهجاء والغزل والوصف والمجون والزّهد.. كلّها ظلّت مجالات للإبداع الشعري في ذلك العصر»[19].

وليس من شكّ في أنّ عدم التّطابق بين خصائص القرن الثاني في الاقتصاد والاجتماع والسياسة والفكر وخصائص الشعر الذي أبدعه فيه الشّعراء يسلم، عند التأمّل، الى ما لا يقلّ عن احتمالين اثنين. فهو يُسْلِم أوّلا الى احتمال يبدو متمثّلا في أنّ الشعر لا يتأثّر بالعوامل نفسها التي يتأثّر بها المجتمع في رقيّه وانحطاطه. وإذا كان هذا كان التمهيد لدراسة أشعار الشعراء بمقدّمات يتناول فيها الدّارسون خصائص العصور التي أبدعت فيها تلك الأشعار، تمهيدا زائدا عن الحاجة ما دام لا يمكّن من التعرّف الى المؤثرات الحقيقية التي تتحكم في الشّعر. وهو يسلم ثانيا الى احتمال آخر يتمثّل في أنّ حديث الدّارسين عن العصور التي نشأ فيها ذلك الشعر هذا اللون من الحديث لا يمكّن من الوصول الى المؤثرات الحقيقية التي تكيّف الشعر بخصائصها، فالدّارس في هذا الحديث يضطلع بمهام كلّ من المؤرّخ وعالم الاجتماع وعالم الحضارة دون أن يبلغ بأبحاثه المراتب التي يبلغها كلّ منهم، وحتّى اذا ما بلغ الى تلك المرتبة نفسها فإنّ في هذه المباحث من قضايا المنهج والإجراء ما يجعل النتائج التي تمكّن منها نتائج تقريبية. فكيف نعتدّ يقينا ما عرفناه تخمينا وترجيحا وتقريبا، فنلتمس تأثيره في غيره مطمئنّين ؟ وإذا كان هذا كان التّمهيد لدراسة الأشعار بمقدّمات تذكر فيها خصائص العصور، تمهيدا غير كاف وغير ناجع مادام لا يوصل الى الغاية المنتظرة منه. وفي كلتا الحالتين تبدو قيمة التمهيد لدرس الشعر بوصف العصر الذي نشأ فيه قليلة ضئيلة إن لم نقل منعدمة. وذلك إمّا لقصور مبدإ الانطلاق من العصر لفهم الشعر وإدراك جودته والتعرّف الى أسرار الوظائف التي عهدت اليه، وإمّا لتمرّد ظواهر من الشعر كثيرة عليه.

ومهما يكن، فإن الحديث عن عصر بشار مثلما ورد في التاليف المعاصرة التي درس فيها شعره يبدو من أيّة وجهة نظرت اليه، قاصرا عن فهم ديوانه وتبيّن مميّزاته ودقيق خصائصه.



واعتنى الدّارسون بشخصية بشّار عناية فائقة فأطالوا الوقوف على العوامل التي أثّرت فيها فتجلّت في شعره بارزة واضحة السّمات. وكانت التّصانيف القديمة قد يسّرت لهم ذلك ومكّنتهم منه تمكينا بفضل ما حفلت به من نوادر وأخبار نسبتها الى الشّاعر وطوّقته بها التّطويق الذي وجّه التعامل مع شعره وأثّر فيه.

وكانت الصّفات التي نعت بها القدماء خلقة بشّار قد حظيت بنصيب وافر من اهتمام الدّارسين، حتى إنه يندر ألا تجد منهم من لم يعتبر البنية الجسدية التي جبل عليها الشاعر أحد العوامل الخطيرة التي تأثّرت بها شخصيته. فقد افتتح عبّاس محمود العقّاد المقالات التي خصّ بها شاعر البصرة في القرن الثاني قائلا : «لبشّار شخصية ذات مفتاح قريب يدلّنا على مذهبه في الشعر والحياة ويفسّر لنا الكثير من أخلاقه ونوادره. ومفتاحها هو وصفه الجثماني الذي اتّفق عليه مترجموه وطابقتهم عليه بعض أبياته وأشعاره. فقد وصفوه بأنّه كان ضخم الجثّة مفرط الطّول تامّ الألواح»[20]. وعاد محمّد النّويهي، في منتصف هذا القرن، الى «شخصية بشّار» فأفرد لها كتابا ذكر فيه دمامة الشاعر واصفا إيّاه على هذا النّحو : «جثّة عالية كأنّها المارد الجبّار. ضخمة كأنّها الفيل العظيم، فإن تطلّعت اليها وجدت عليها وجها مجدورا بشعا وعينين لا نطيل في وصفها»[21]. ودرس عبد الفتّاح صالح نافع «الصّورة في شعر بشار» في كتاب ألّفه بعد السنّة الثّمانين فذكر خلقة بشّار وعدّ قبحه عاملا من العوامل التي تأثرت بها شخصيته وأثّرت في شعره[22]

وقد حاول الدّارسون المعاصرون أن يستخرجوا من هذه الصّفة التي وردت لبشار في معظم التآليف القديمة، الآثار التي تركتها في شخصيته، فذهبوا الى أنّ ضخامة بنيانه قد حتّمت عليه أن يكون لاهيا ماجنا خليعا متهالكا على النّساء. يقول العقّاد : «وقد عاش الرّجل سبعين سنة ومات بضرب السّياط المبرّح لا بمرض أصابه ولا بضعف الشيخوخة. سمعوه يؤذّن وهو سكران في غير وقت الأذان (...) فهو في تلك السنّ التي تسكن فيها النّفوس وتهدأ شرّة الطبع وتفتر نزوات الحياة لم يزل كأنّه في سنّ الفتوّة ومجانة الصّبا ودفعة الحيويّة العارمة، فكان وافي الجثمانية شديد الحيوانية من أصحاب ذلك المزاج الذين يغلب عليهم اللهو والفجور، فما كان له إلا أن يطيع طبيعته الحيوانية وينغمس في ذلك التيّار الذي تدفعه اليه»[23]. وسلك محمّد النّويهي هذا المسلك الذي يعقد صلة حتميّة بين خلقة بشار وما شاع عنه من نوادر التّهتّك أو تواتر في غزله من حديث عن المرأة والحبّ، فذكر في مناسبات عديدة من عمله أنّ هذا الشاعر كان، بحكم ضخامة جسده «شديد الشّهوة الجنسية (...) اجتمعت أسباب مختلفة كثيرة على جعل التّلذّذ الجنسي ضرورة ألزم له ممّا تكون للفرد العادي»[24]، وأنّ دعارته كان «سببها الأساسي دون شكّ أنّه كان على حدّة جنسية عظيمة بطبيعة تكوينه»[25]. ولم يفت الدّارسين كذلك أن يستخلصوا من قبح بشّار اضطراب نفسيته وتعقّدها ويجدوا في دمامته ما حمله على أن يكون ناقما على النّاس ضجرا بهم مسارعا الى الشرّ[26].

واعتنى الدّارسون في سياق الحديث عن عقد بشّار ومركّبات النّقص التي كان يشعر بها بعاهة العمى التي ابتلي بها فذهبوا الى أنّها من أقوى الأسباب التي تكيّفت بها شخصيته وتأثّر بها شعره. من ذلك مثلا أنّ محمّد النّويهي قد جعل العمى «العنصر الأوّل الذي تكوّنت منه نفسية»[27] بشّار، وأنّ مصطفى الشكعة قد ذهب الى «أن العامل الأكبر في نبوغ بشّار

في عدد من موضوعات الشّعر كانت الآفة التي حرمته نعيم البصر ورفدته بنعمة الشّعر المعجب ما كان هذا الشّعر ذا صلة بآفته»[28]. ولم تزد الأيّام هذا الموقف الاّ ترسّخا في أذهان الدّارسين اذ نجد عليّ نجيب عطوي، وقد نشر كتابه عن بشّار سنة 1990، يتجاوب مع رأي الشكعة كلّ التجاوب ويقول : «والحقيقة التي يخلص المرء اليها هي أنّ عاهة العمى التي ابتلي بها بشّار قد أثّرت تأثيرا كبيرا في شعره وخاصّة في الغزل والهجاء»[29]. أمّا عبد الفتّاح صالح نافع فقد وجد في عمى الشاعر السّبب الجوهري الذي تفسّر به معظم المسائل التي يطرحها شعره، لذلك أكثر من إرجاع ما يلاحظ من الظّواهر الى عاهة العمى هذه.

والّذي يستخلص ممّا تحدّث به المعاصرون عن عمى بشّار أنّهم، مهما اتّفقوا على عمق تأثيره في شخصيته وشعره، لم يحصل بينهم اجماع على نوعية الأثر التي خلّفتها هذه العاهة فيه. فقد ذهبت طائفة من الدّارسين الى أنّ العمى قد تهافت بالشاعر الى المنزلة «الحيوانية» عندما فرض عليه ألاّ يدرك من المرأة والعالم إلاّ ما تمكّنه منه حواسّ اللّمس والسّمع والشمّ، فرأت أنّ هذه العاهة قد تسبّبت في احتداد الغريزة الجنسية فيه إذ لم تُبْقِ له من ألوان النشاط «إلاّ النّشاط الجنسي»[30] يصرّف فيه الطّاقات العظيمة التي انطوى عليها بنيانه الجسدي. لهذا كان بشّار، في نظر هذه الطّائفة، ينزع في غزله منزعا حسيّا واقعيّا لا يجاوز وصف المحاسن الملموسة أو ما يتخيّله منها وراء اللّمس أو السّمع ولا يرتقي عن المرتبة التي ردّه اليها فقدان بصره، فقعد، من أجل ذلك، عن «الاتيان بما جاء به المبصرون»[31]. وذهبت طائفة أخرى الى أن شاعريّة بشّار قد فجرّها العمى عندما حتّم عليه أن «يقدح زناد قريحته ويعتصر خياله ويأتي بكلّ معجب في القول مطرب رقيق خلاّب»[32]. ثمّ ان عمى بشّار قد فتح له بوّابة الإحساس بالجمال عن طريق السمع فتفتّقت موهبته على صور لم يهتد اليها المبصرون. لهذا كانت عاهته هذه هي التي

خلقت «منه شاعرا فذًا نابغة»[33]

والحاصل من هذه الآراء المتضاربة أنّ عمى بشار قد خلّف فيه أثرا سلبيًا تمثّل في التّهافت به من مرتبة الانسان الى منزلة «الحيوان» حتّى أمسى بمقتضى دونيته عاجزا عن الارتقاء بفنّه الى ما برع فيه المبصرون، وأثرا آخر إيجابيًا تجسّم في أن هذه العاهة هي التي تسبّبت في نبوغه وأهّلته لأن يبدع في الشعر إبداعا لم يتأتّ للمبصرين.

واعتنى الدّارسون المعاصرون بعامل آخر ذهب في ظنّهم أنّه من العوامل التي أثّرت عميقا في شخصية بشار بقدر ما أثّرت في شعره وهو عامل استلموه من تتبّع الأخبار عن نسب الشّاعر وما روي عن المنزلة الاجتماعية التي كان عليها. فقد أجمع هؤلاء الدّارسون على أنّ بشارا كان فارسيا متأصّلا في فارسيته، ومولى قويّ الشعور بما كان يشعر به الموالي من اضطهاد في العصر الأموي ومن نخوة واعتداد في العصر العبّاسي. وقد ألحّ طه حسين على فارسية بشّار فأبرزها كلّ الإبراز وحاول أن يفسّر بها أخباره وأشعاره فقال : «كان فارسيا في كل شيء، فارسيًا في زندقته (...) وكان فراسيًا في أهوائه وميوله السياسيّة، ولم يكن يحبّ العرب ولا يرتاح اليهم، وإنّما كان يحتملهم احتمالا وكان ينكر الولاء ويحثّ الموالي على أن ينكروا»[34]. والى ما يشبه هذا الموقف ذهب مصطفى الشكعة عندما ذكر ولاء بشّار فجعل أصله غير العربي مصدر ما أعمله في مجتمعه من هدم وتدمير[35]. وكان من المتوقّع أن تفضي العناية بفارسية بشار وولائه الى الزجّ به في تلك الطّوائف التي صارعت العرب وخاصمتهم لذلك رأى فيه مصطفى هدّارة «أهمّ شاعر» أوقد، في القرن الثاني، نيران هذه الخصومة مدفوعا اليها : بشعوبيته الصّارخة «إذ كان زنديقا وعدوّا للعرب ودينهم الحنيف، عداوة ترسّبت في ضميره وفؤاده»[36]. وبينما كانت آراء الدّارسين تنزع، في معظمها، الى الوصل الألي بين فارسية بشار وشعوبيته، اشتقّ محمّد النّويهي من منزلة الولاء

التي كان عليها الشاعر الأسباب الرئيسية التي تأثرت بها شخصيته وتكيّف بها شعره، فأفاض، وفقا لما فهمه من المنهج النفساني، في الحديث عن ألوان الأذى والاضطهاد التي سلّطت على شاعر البصرة في القرن الثاني من أجل أصله الأعجمي وجعلته : «يتعذّب» بسببه «صنوفا من العذاب»[37].

ويبدو أنّ عبد الفتّاح صالح نافع قد تلقّف، حسب طريقته في التّجاوب مع معظم الآراء التي ذكرها قبله الدّارسون، هذا الرّأي الذي ذهب اليه النّويهي فتوسّع في الحديث عن الأذى الذي لحق الشاعر من جرّاء المنزلة الاجتماعية التي أحلّه فيها أصله الأعجمي، مبرزا الكيفيّة التي تعقّدت بها شخصيته وتكوّن مركّب الشر عنده، إذ كان الموالي في العصر الأموي خاصّة «في الدّرجة الثانية أو الثالثة، لا يعاملون كما يعامل العرب، وينظر اليهم نظرة ذات مغزى»[38]، الا أنّه قد استنبط من فارسيّة الشاعر عاملا آخر جعله يتأثّر به، وهو عامل تبيّنه في «أجداده الفرس الذين كانوا أصحاب حضارة عريقة وتاريخ عظيم ونظرات الى الكون والجمال والطبيعة»[39]. وكان ذلك قد تجلّى في شعر بشّار، في الصّور التي ابتدعها وفي جنوحه الى بعض المبالغات الغالية. وعندما تنوال عليّ نجيب عطوي هذا العامل ارتدّ به الى سياق الإشارة الى ألوان الثقافات والعقائد التي انتشرت في القرن الثاني، يقول : «في هذه الأجواء نشأ بشار بن برد، فكان لابدّ له من أن يتأثّر بها شأنه شأن سائر الشعراء من أبناء عصره، يضاف الى ذلك ما حمله عن قومه من عادات وتقاليد وطقوس دينية كانت سائدة في المجتمع الفارسي قبل دخول الاسلام كالزدرشتية والمانوية»[40].

والذي نتبيّنه من المواقف التي وقفها الدّارسون من أعجمية بشار ومنزلته في مجتمع عصره أنّ صفة الولاء قد ولّدت في نفسه الإحساس بالدّون والمهانة والاضطهاد والظّلم نظرا الى أن العرب كانوا يزدرون،

آنذاك، الموالي، فنقم على الناس وقابل الأذى الذي ألحقوه به بالنقمة والانتقام، وأنّ فارسيّته قد جرّته الى الشعوبية وأمدّته بتراث حضاري حمله في ذاته وتأثّر به سلوكه وشعره.

الى هذه العوامل الثلاثة أضاف بعض الدّارسين عاملا رابعا أوكلوا له أيضا تأثيرا عميقا في شخصية بشار وشعره. إنّه عامل الفقر الذي كانت عليه أسرته، ذلك أن طبيعة الحرفة التي كان يتعاطاها والده والأعمال التي امتهنها أخواه جعلت الدّارسين يستنتجون أنّ الشاعر ولد في بيت خصاصة. وإذا كان العقّاد قد أشار الى وضاعة أسرة بشار بقوله، في سياق المقارنة بينه وبين المعرّي : «ولكنّه نشأ في بيت أهون شيء عليها الوقار والكرامة، فكان أبوه مولى طيّانا»[41]، فإنّ عبد الفتّاح صالح نافع قد استخرج من ذلك نتيجة أخرى تنسجم مع الصّورة التي رغب في تكوينها عن الشاعر فقال : «وعامل آخر من العوامل التي أثّرت في شخصيته الفقر والتّخلّف، الفقر الذي كانت أسرته تعاني منه، ولا يخفى ما يتركه هذا العامل من ألم ومرارة في النفس نتيجة الحرمان، وقد ولّد في بشار ميلا قويّا الى العدوان رزاد في نفسه إحساس النفّور والتبرّم والضّجر من الحياة، وولّد فيه الاحساس بضيق الصّدر»[42]. وحاول عليّ نجيب عطوي أن يبيّن الكيفيّة التي أثّر بها الفقر في بشار فرآها في تلهّفه الدّائم لتقبّل العطاء واقدامه على التهديد والوعيد، وقال : «وماذلك إلاّ بعقدة النقص الموجودة في نفس بشار تجاه الفقر، فهو يخافه ويتصوّره خيالا يرافقه، فيعمد الى طرده بالاستجداء بشعره»[43].

على هذا النّحو تكون عناية الدّارسين بالعوامل التي تأثّرت بها شخصية بشار فتأثر بها شعره قد قامت على التماس الاسباب التي زرعت في نفسيته ألوانا من العقد والمركّبات كان لها صدى كبير في فنّه الشعري. لذلك وقفوا أكثر ما وقفوا، على خلقته العظيمة الدّميمة وعلى عماه وأعجميته وولائه وفقره ووضاعته، وحاولوا أن يتبيّنوا الكيفية التي

تدخّلت بها هذه المؤثرات في الطريقة التي صاغ بها شعره. أمّا كيف تخلق العقد والمركّبات النفسيّة الشعراء والفنّانين فهذا ما لم يعتن به هؤلاء الدّارسون، إذ أنهى ما تشير اليه أعمالهم في هذه المسألة لا يخرج عن نطاق تلك الفكرة التي ذكرها العقاد في حديثه عمّا يسمّيه «فدية الفن»[44]، وقد كانت مفهوما ضاربا بجذور عميقة في الدراسات الأدبية العربية طيلة النصف الأول من القرن العشرين على وجه الخصوص.



لكن ما النّتائج التي أوصل اليها التعويل على عصر الشاعر وشخصيته في دراسة شعره والتعرّف الى خصائصه وأسرار الجودة فيه ؟

الحقّ أنّ النّتائج التي وصل اليها دارسو بشّار، رغم اجتماع كلمتهم على القول بالعلاقة الحتميّة والمباشرة بين شعر الشاعر من جهة وشخصيته وعصره من جهة ثانية، قد كانت، في معظمها، محلّ تنازع بينهم واختلاف كثيرا ما كان يفضي الى التنّاقض التّام.

ولكن دارسي بشّار من المعاصرين، وهم يختلفون في شعره أكثر ممّا يتفقون، قد اجتمعت كلمتهم اجتماعا كليّا على أمر واحد هو النّزوع بالكتابة عن هذا الشاعر الى محاكمته محاكمة أخلاقية، ذلك أنهم أجمعوا، سواء أصرّحوا بكرهه والانزعاج منه أم رفعوا عاليا لواء انصافه ونصرته، على أنّه، بموجب بنيته الجسدية وعماه وتربيته وولائه وفارسيته، ومن جرّاء اتّسام عصره باختلاط الأجناس والانحلال الأخلاقي وانتشار المجون واللهو، قد كان فاسقا جبلّة وفاجرا داعرا بالقَصْدِ. وكان من نتائج هذا الإجماع أن زخرت أغلب الدراسات المعاصرة عن بشار بأقوال من قبيل : «فطبيعة بشار وتربيته قد أرادتا به أن يكون كما كان ماجنا خليعا مستجيبا لشهوات الحسّ ومطالب الجسد»[45]، و«كان شديد الولع بالنّساء، مسرفا في التشبيب، مفتنّا فيه فنونا لم يسبق اليها، وكان

شعره كلّه إغراء بالفجور وحثّا على الفسوق وافسادا حتّى لأشدّ النساء حرصا على الشّرف وأوفرهنّ حظّا من الاحصان»[46]. و«إنّ في شعره ما يكشف عن مذهبه باعترافه هو، فقد كان ميله الى النّساء يوافق جسده لا روحه. ولذلك وجدناه مغرما بالحديث عن مغامراته مع الصّغيرات الغريرات (...) ومن أفظع شعر بشار في هذا الغزل قصيدتان مشهورتان وردتا في شكل قصّة لا نشكّ في أنّه قد بالغ فيها وكذب وتزيد ونسج من خياله الشيء الكثير اشباعا لرغبته ونهمه وتمشيا مع مذهبه وانتقاما لنفسه»[47]، و«أما نفس بشار فكانت أميل الى الفسق منها الى العفّة»[48]، و«لقد كان عبدا لشهواته مولى لنزواته»[49].

وإذا بدت هذه الأقوال الكثيرة التي تعجّ بها كتابات الدّارسين المعاصرين ممّا يكرّر بعضه بعضا في ابداء الضّيق بغزل بشّار، فإنها سرعان ما نحت منحيين لا يختلفان الاّ اختلافا جزئيا. أمّا المنحى الأوّل فقد اتّجه اليه محمّد النّويهي واتّبعه فيه عبد الفتاح صالح نافع، إذ جعلا من همّهما أن يلتمسا للشّاعر شيئا من الاعذار في ما أقدم عليه من غزل مزعج، ووجدا ضالّتهما في البيئة التي عاش فيها بشّار فألقيا العهدة عليها القاء. قال النّويهي : «إن بشارا لم يلجأ الى نظم مثل هذا الشعر لمجرّد شهوانية منه أو دعارة بل بدافع الانتقام، فهو قد وجد فيه متنفسا عظيما لما ابتعثه معاصروه في نفسه من الحقد، ينتقم من رجالهم باستباحة نسائهم، وينتقم من شيوخهم بإفساد شبابهم»[50]. وأمّا المنحى الثاني فقد اتّجه اليه أكثر الدّارسين الذين استفزّهم شعر بشار فرغبوا في أن يشفوا منه الغليل. ويبدو أن الكاتب الذي حمله حرص كبير على أن يبرز فجور بشار ودعارته انما هو علي نجيب عطوي، فمع أنّه قد وضع عمله في تاريخ قريب جدّا من أيّامنا هذه، فإن الحملة التي شنّها على الشاعر وشعره تستحضر في الأذهان ما كان كتبه العقاد أو طه حسين منذ عقود عديدة. قال عطوي في الشاعر : إن «بشّارا يطارد المرأة ليقتنصها ويفتك

بها فتكا ذريعاً فلا يدع شيئا من الفحش الا ويرتكبه معها. وبشار لا يهمّه كثيرا الجمال والافتتان به فهو لا يرى ولا يبصر من يمسك بها، ولهذا لا فرق عنده بين امرأة سيّدة جميلة وعبدة سوداء وضيعة، المهمّ أن يمارس الجنس ويلجم جوامح لذّته»[51].

وقال في شعره : «إنّ غزل بشار عبارة عن حوار فيه المراودة بينه وبين من وقع عليها شرّه واثمه، وكان في الغالب هو الفائز بما يريد (...) ونحن في حوار بشار مع من يعشق لا نجد أو نتلمّس أي أثر روحي يدل على الاعجاب المتبادل بين العاشق والمعشوق، وكلّ ما نجده هو عبارة عن حوار بين زان وزانية، أو آثم وآثمة يرتكبان الفحش جهرا بدلا من أن يستراه، دون الأخذ بالنّظر لما يمكن أن يحدثه هذا القول من ايذاء لسمع من يسمعه. فالعبارات والألفاظ كلّها مادية جنسية صرفة كالقبلة والعضّة وحلّ الإزار، واسترخت والعراك ومصّ الريق، وعلاني، وغيرها من الكلمات المثيرة لغريزة الجنس والمحرّضة على سلوك مثل هذه المسالك القبيحة»[52]. والظّاهر أنّ حماس علي نجيب عطوي في الحملة على بشار لا يقاربه الا حماس مصطفى الشكعة في النّيل من هذا الشاعر واشفاء النفس منه، ذلك أنّه استطاب أن يتلاعب بلفظتين في بيتين أحدهما لبشار والآخر لتلميذه سلم الخاسر فيقول : «لقد كان بشار فاتكا حسب تعبيره وجسورا حسب تعبير سلم الخاسر، ولكنّه لم يكن فاتكا في الحرب ولا جسورا على قود الجيوش فذلك شيء هو بعيد عنه كلّ البعد، ولكنّه كان فاتكا على أعراض الناس جسورا على القول الجارح البذيئ الخادش للحياء (...) وهو لذلك قد فتح بابا للشعر الشرّير الذي يجلد رهق الشباب بسوط لا يرحم، ويشكك في عفّة النساء، ويزعزع مقاومة الحرائر بأسلوب من الشعر الشيطاني الجريء»[53].

والذي تؤكده هذه الشّواهد، وقد قصدنا من إيرادها بنصّها والتوسّع فيها حدّ الإملال، الى اثبات اطرادها والاجماع عليها، أنّ معظم الذين

كتبوا عن بشار منذ ابتداء الكتابة المعاصرة عنه حتّى أيامنا هذه، قد صرفوا عن دراسة شعره الى محاكمته[54]، فجاء كلامهم «المفهومي» النقدي منفعلا بكلامه «الفنّي» متأثرا به شديد التأثّر. ويبدو، مثلما نرى في فصل لاحق، أنّ هذا الشاعر قد استطاع بقوّة الفنّ أن يحوّل أشياء بسيطة من الواقع المعيش الى موضوعات شعرية، فاختلط في أذهان الدّارسين المجرّب والمقول، وظنوا أن بشارا كان يذكر ذاك الذي كان قد جرّبه على النحو الذي عاشه في الواقع فعلا، لهذا ثارت ثائرتهم عليه. وقد كان من نتائج اندفاع هؤلاء الدّارسين مع غضبهم على بشار واغتياضهم منه أن بدا كلامهم القليل الآخر الذي امتدحوا به شاعريته أو نوّهوا فيه بفنّه أو قالوه في قيمته، قليل الفائدة قاصرا عن الاقناع. وليس من شكّ في أنّه يعسر على القارىء أن يستسيغ ذهاب محمّد النّويهي مثلا، بعدما شهّر بدعارة الشاعر ومجونه وزندقته، الى أنّ بشارا «هو الشهيد الأوّل في تاريخ الفكر الاسلامي، فليفكّر القارىء في هذا الحكم مليّا»[55]. وليس من شكّ أيضا في أنّ أقوالا كثيرة كان يقصد بها الى تبرير شهرة بشّار انما هي كلام عام لا يغني، من ذلك مثلا القول بأنّه : «شاعر كبير فرض نفسه على دنيا الشعر بالكثير الجيّد الفريد في قوله»[56]، أو الذهاب الى أنه كان «شاعرا مجيدا إذا جدّ متين اللفظ رصين الأسلوب»[57]». فهذه الأقوال يدعو اليها بقاء اسم الشاعر في تصانيف التّاريخ أكثر ممّا يدعو اليها التحقيق والدّرس. وإنّ روح التجنّي على هذا الشاعر كثيرا ما كانت تدفع بالكتّاب المعاصرين الى التورّط في مثل هذا الحكم الذي اصدره يوسف حسن بكّار في المطالع المدحية التي تغزّل فيها بشّار فقال : «وبشّار الذي عرف باستهتاره ومجونه وغزله الحسّي الفاضح يحاول الخداع في مقدّماته فيظهر الحبّ والجوى والحرقة والألم أحيانا ثم يشكو ويتوجّع أحيانا أخرى مصطنعا العاطفة حتّى يخيّل للدّارس والقارىء أنّه عذري عريق»[58]، ولست هذه هي المرّة اليتيمة التي يصدّق فيها الدّارسون

أهواءهم وينبذون ما في شعر هذا الشاعر، فلهذا الموقف نظائر كثيرة في أعمالهم.

وإذا تخطّينا إجماع الدّارسين على محاكمة بشار واجتماع كلمتهم على إبراز انزعاجهم منه أو الإقدام على الحملة عليه، الى النتائج التي أوصلهم اليها النظر في شعره على أضواء العوامل التي أثّرت فيه انطلاقا من شخصيته أو من خصائص عصره، طالعتنا الآراء المتناقضة والمذاهب المتضاربة والأحكام المختلفة.

فقد اختلف هؤلاء الدّارسون مثلا في العناية التي حظي بها شعر بشار في القديم وفي الحديث، فرأى بعضهم أنها دون ما يستحقّ ذلك الشعر ورأى بعضهم الآخر أنها كانت فوق قيمته أكثر ممّا يستأهل. أمّا الرأي الأول فقد ذهب اليه العقّاد عندما ذكر أن القدامى كانوا قد استوحشوا من ديوان الشاعر وازورّوا عنه معرضين، فقال : «لم يبق من شعره ولا غزله الاّ القليل المشتّت الذي عفت عنه الأيّام وسلم من ضغينة الأمراء المهجوين وحجر الفقهاء المتنطسين»[59]، ثمّ أخذ به عمر فرّوخ في سياق استعراضه المؤلفات التي اهتمّ فيها أصحابها ببشار وشعره قائلا : إن «العناية به اتسمت بالإهمال واليسر»[60]. وأمّا الرأي الثاني فقد ذهب اليه مصطفى الشكعة عندما جعل يكرّر أنّ هذا الشاعر «قد سلّطت عليه أضواء شديدة اللمعان أخّاذة البريق لافتة للأنظار حتّى ظنّ بعض المتأدّبين أنّ ذروة الشعر لم يتسنّمها أحد قبله وأن كلّ من جاءوا بعده انما هم عيال عليه وحده دون غيره من الشعراء المعاصرين له والسابقين عليه»[61]، متبيّنا في ذلك «حملة من الدعاية الواسعة» رتّبت للشاعر «في نطاق الشعوبية التي نشطت في زمانه وبعده بقليل نشاطا بلغ أخيرا مرحلة التخريب والتدمير»[62].

واختلف هؤلاء الدّارسون في مدى اعتناق بشّار الشعوبية واعتداده

بها، فذهبت طائفة منهم الى أنه كان متأصّلا في شعوبيته يمقت العرب ويزري بهم، واستدلوّا على ذلك بأنه تحوّل مع ظهور العبّاسين «شعوبيا مارقا يتغنّى بأمجاد قومه الحضارية كافرا بالعرب والعروبة (...) هاتفا هتافا مقذعا بالعرب ومعيشتهم البدوية الخشنة»[63]. وذهبت طائفة ثانية الى ما عبّر عنه عمر فرّوخ بقوله : «لا أرى أن شعوبية بشار متأصلة في نفسه أو متحدّرة من أجداده، ولكنها موقف خلقه العرب أنفسهم في نفس بشار»[64].

واختلفوا في معظم القضايا والتّساؤلات التي طرحوها على أنفسهم في ما كتبوه عن بشار وشعره حتّى كان الرأي عندهم يدفع الرأي وينقضه وكانت الفكرة تعارض الفكرة وتنفيها. فقد رأى طه حسين أن بشارا كان «من أشدّ الناس في عصره جبنا وفرقا، وكان طويل اللسان سفيها مسرفا في الهجاء، إلاّ أن يبدو له ما يخيفه»[65]. وعدّد محمّد النّويهي فضائل الشاعر فوجده شجاعا «الشجاعة الأدبيّة النادرة المثال بين بني البشر»[66]. وبلغ نفور طه حسين من بشّار، بعد اتّهامه بالجبن، الى حدّ الحكم عليه بالإسراف في الكذب، يقول : «وهو أقلّ النّاس حظّا من صدق اللهجة والعاطفة، وإذا قرأت بشارا فلا ينبغي أن تبحث فيه عن شعوره وعواطفه، ولا عمّا يحسّ أو يؤمّل فيما بينه وبين نفسه (...) وهو كاذب دائما، لا يحفل بالكذب»[67]. ولكنّ بشارا سرعان ما يصبح في عيني عبد الفتّاح صالح نافع صادقا في تجربته وشعره، يقول : «إن معظم شعره كان صورة صادقة لحياته، وإنّه في صوره الشعرية كان ينقل نقلا أمينا انفعالات نفسه ونبضات عواطفه»[68]، بل إن عبد الفتّاح صالح نافع لم يكتف بمعارضة رأي طه حسين فأمعن في المناقضة حين سلّم بندرة الشعراء الذين يجعلون من شعرهم صورة لأنفسهم وعدّ بشارا «أحد هؤلاء الشعراء القلائل الذين جعلوا من الشعر صورة لأنفسهم فنكاد نعرف شخصياتهم من مجرّد قراءة أساليبهم»[69].

وإذا نظرنا نظرة عجلى في بعض ما قاله دارسو بشار عن فنّ الهجاء عنده وجدناهم يدلون بالرأي وضدّه. فهذا طه حسين يقول : «وإذا أردت أن تعرف الفنّ الذي برع فيه بشّار حقّا، فهو فنّ الهجاء (...) وفي الحقّ أنّه قتل الهجاء وأن الهجاء قتله أيضا»[70]، وهذا عبّاس محمود العقّاد يذهب الى أنّ بشّارا «لم يكن هجّاء مطبوعا ولا كان هذا الباب من الشعر مجاله الذي برز فيه بين الشعراء»[71]. وعرّف العقّاد «الهجّاء المطبوع» بأنّه «ذلك الذي يولد بفطرته ناقما هاجيا»[72] فإذا بالتعريف الذي نفى به تجويد بشار في هجائه ينطبق على ما رآه النّويهي تفوّقا عندما ذهب الى أن هذا الشاعر كان «مغرما بالهجاء لمجرّد اللذة التي كان يجدها فيه (...) وكانت به نزعة طبيعية نحو البذاءة والهجاء»[73].

إن التّناقض الذي تزخر به التآليف التي وضعها المعاصرون في بشار وشعره يدعو الى التعجّب والاستغراب بقدر ما يبعث على الحيرة في القضايا العديدة والمعقّدة التي يطرحها. أمّا التعجّب فمردّه الى تعذّر القبول بأن ينطلق هؤلاء الدّارسون من تصوّر موحّد لعلاقة الشعر بالشاعر والسياق الذي ينشأ فيه فيصلوا الى نتائج متضاربة في معظمها وأن يدرسوا أخبارا متعاودة متشابهة ومتنا شعريا واحدا فيصدروا أحكاما في جلّها متنافرة. وأمّا الحيرة فتتمثّل في أنّ هؤلاء الدّارسين عندما أخذوا بالميول والأهواء والعواطف وحكّموها في ما كتبوه عن الشاعر انتهوا الى ما يشبه الاتّفاق على ادانة بشار والتشهير به واستفظاع الكثير من شعره، وعندما نزعوا الى الموضوعية (والموضوعية هي المقصد الرئيسي الذي تؤمّه هذه الدراسات والشعار البارز الذي يرفعه المنهج الذي تستند اليه) افترقت بهم السبل فآل كلامهم الى الاختلاف وجنحت أفكارهم الى التضارب.

والذي عندنا أن تجاوز هذا التناقض قد يتيسّر، على وجه مرضيّ، متى حدّد الدّارس، على سبيل التّدقيق والضبط، الغاية التي يقصد اليها من درسه شعر بشّار، ومسألة الغاية، في ما نرى، هي المسألة الأمّ التي

ينبغي للدّارس أن يصرف اليها قصارى همّه، فمتى لم تكن المقاصد بيّنة لم يدر الباحث ما يصنع بالشعر الذي يتعامل معه. ثمّ إن الغاية من دراسة شعر هذا الشاعر هي التي ترسم للدارس مواطن اهتمامه به وتستدعي المسالك التي يتعيّن عليه سلوكها الى مقاصده. وعليّ أيّة حال فإنه لا يستقيم أن يستمرّ دارسو الشعر العربي القديم في التعامل معه وهم لا يعرفون، على وجه الدقّة، الموضوع الذي يهتمّون به والاشكالات التي يعالجونها والغايات التي يطلبونها والوسائل الموصلة اليها.

وليس من شكّ في أنّ الرّغبة في التعرّف الى الشعر في علاقته بالسياق التّاريخي الذي نشأ فيه تختلف، اختلافا لاشك فيه، عن الرّغبة في التعرّف الى ذلك الشعر في صلته بالقول الشعري، أي بهذا الكائن الذي يقدّ من كلام، دون أن تكون أحكامه أحكام سائر أجناس الكلام، وينهض في الثقافة والاجتماع بوظائف تزيد عن الوظائف التي يضطلع بها فيها الكلام. ثمّ إنّ ما يقوم من صلات بين أي شعر لأيّ شاعر، انتزع الاعتراف به انتزاعا وبين المراحل التي تقطعها المتحوّلات فيه مختلف عن صلاته بالمراحل التي تقطعها عناصره المستمّرة، وما يقوم من صلات بينه وبين الأنا الفرد مختلف عن صلاته بالأنا الجمع الدّائم المطّرد.

لهذا كان الاقتصار في دراسة شعر بشار على إقامة علاقة حتميّة بينه وبين شخصية صاحبه وما أثّر به فيها العصر من عوامل قاصرا عن ادراك الغاية من التعرّف الى هذا الشعر، ذلك أنّ العلاقة بين الشعر من جهة والشاعر وعصره من جهة ثانية أعقد من أن يكتفى في علاجها بالحلّ الحتمي، فأدنى وظائف الشعر وأبسطها وأقلّها علوقا بخصائص كيانه هي التي يخبر بها عن زمانه ويدلّ بها على شخصية صاحبه، بل إن هذه الوظيفة لتكون أنمى في الكلام وأظهر كلّما كان الشعر ضئيل الحظّ من الشعرية قريبا من الكلام العادي.

ولما كان يعسر، في جميع الحالات، أن نكشف بوضوح عن الكيفية التي يؤثر بها العصر وتؤثر بها شخصية الشاعر في شعره، أو نقيم البرهان على أن الشعر إنما يصوّر عصره، كانت الأعمال التي طلبت هذه الغاية تقوم على الافتراض والظنّ أكثر ممّا تقوم على المعرفة والادراك. وإذا كنّا في زماننا هذا لا نجد السّبيل بيّنة الى البرهنة على الكيفيّة التي تصوّر بها الآداب الحديثة عصرنا أو تعبّر عنه، وكان الدّارسون اليوم لا يطمئنون كبير الاطمئنان الى ما يقام من توازن بين نفسية هذا المبدع ومركّباتها من جهة ونصوصه وآثاره من جهة أخرى، كانت الوسائل التي اصطنعها دارسو بشار لا تقعد بهم عن فهم شخصيته وشعره فحسب بل تشوّه الدراسة الأدبية وتدكّ منها الأسس، فلا المقدمات النظرية عندهم متينة واضحة ولا الاجراء سليم ولا النتائج منسجمة أو مقنعة.

وعلى هذا الأساس كانت المعادلات التي رأينا بعضها في هذه الأعمال التي صنفها المعاصرون عن بشار لا تسمح بالنفاذ الى شعره. فأن يذهب الدّارسون الى أنّ شعر هذا الشاعر كان شعرا داعرا فاجرا لأنّ صاحبه نشأ قِنًّا ولأنّ الغريزة الجنسية كانت عنده أقوى ممّا عند كثير من الناس، ولأنّ عماه تهافت به الى الحيوانية وفرض عليه التعلّق بالمادية، ولأنّ عصره كان عصرا ماجنا كثر فيه الرّقيق والجواري وانتشر فيه الفساد الناجم عن اختلاط الأجناس وتلاقح الحضارات.. أو أن يجنحوا الى القول بأن بشارا كان هجّاء لأنه كان أعمى ولأنّ نفسيته جبلت على البذاءة وكره الناس.. كلّ هذا وما إليه ممّا هو مبثوث في أغلب التآليف لا يوصل الى إدراك الأسرار التي كان بها هذا الشعر شعرا وكان بها شعرا مؤثّرا وفاعلا في التّاريخ. إنّ الإبداع المتميّز لا يردّ الى مجموعة من المؤثرات، وإن شعر بشار، شأنه شأن غيره من أشعار الفحول القدامى، أعقد من أن يحصر في هذه المعادلات التي لا تكاد، لشدّة تعلّقها بالسطحية وسذاجتها، تفسّر شيئا. وان الافتقار الى البرهان فيها هو البوّابة

التي تؤدّي الى التناقض والى اطلاق الآراء جزافا.

لهذا كان أكثر ما كتبه المعاصرون عن بشار فائدة هو ما كتبوه في توثيق ديوانه وتحقيق شعره وتصحيح روايته، فهاهنا يبدو الكلام مؤسسا على ضوابط من اللغة أو من طرائق العرب في الصياغة وأساليبها في قول الشعر، وهاهنا تبدو الحجّة قابلة للتدقيق والتحقيق والتثبت منها. وقد حظي شعر بشار من هذه العناية بما يسعى حثيثا الى تصويب الراوية المقنعة لما تبقّى له من شعر. أما أكثر ما كتب في شخصيته وشعره وعلاقة كلامه بعصره، فلعلّه يضرّ بشعر بشار وبدرس الشعر العربي القديم عموما دون أن ينفع.

---

1) - قال مصطفى هدّارة : «الشّعر في كلّ أمّة خاضع لتطوّر حياتها في النواحي السّياسيّة والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، هي التي تحدّد مجراه ومساربه واتجاهاته، وهي التي تفرض عليه ما شاءت من التغيّرات، فينتقل من طور الى طور، وتتبدّل موضوعاته، وصوره، وألفاظه وأساليبه، وتستثار فيه معان جديدة لم تكن موجودة، وتغلب عليه صياغة لم تكن مألوفة. وبقدر خطر هذه التغيّرات التي تحدث في حياة كلّ أمّة، يكون خطر التغيّرات التي تحدث في تطوّر الشّعر والأدب عامّة. لهذا كان لابدّ من أن نتناول بالتّحليل والتّفصيل تلك التغيّرات التي طرأت على الحياة العربية في القرن الثاني في شتى النّواحي التي ذكرناها من قبل». اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعرفة الجامعية، د.ت ص 25.

2) - عرّف النّويهي هذه العوامل بقوله : أمّا القسم الأوّل فنعني به طبيعة الفرد نفسه، أو جبلّته التي خلق عليها، وما به من استعداد ونزعات ومحاسن ومساوىء فطرته عليها عوامل التّكوين الوراثي، من التكوين العقلي، وطبيعة الجهاز العصبي، وطبيعة الجهاز الجنسي، وغير هذين من الأجهزة الجسمانية، ونصيبه من قوّة البنية أو ضعفها (...). أمّا القسم الثاني فهي عوامل البيئة وتأثير ظروفها الزمانية والمكانية، وفي أي عصر ولد هذا الفرد، وفي أيّ مكان، وما حالة عصره وموطنه من الوجهة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والخلقية والثقافية». شخصية بشار، ص 7.

3) - في الأدب العبّاسي : الرؤية والفنّ، دار النهضة العربية، بيروت 1975 ص 322.

4) - بينما استعمل مصطفى هدّارة عبارة «ثورة» حينا و«انقلاب» حينا آخر، حاول عزّ الدين اسماعيل أن يوازن بين الحجج الدّاعية الى اعتبار الانتصار الذي أحرزه بنو العباس على بني أمية

«انقلابا» والحجج الدّافعة الى عدّه «ثورة» وانتهى الى القول بتحتيم النظر الى هذا الحدث على أنه «ثورة» لا غير. راجع ذلك في المرجع السابق ص 32، وفي «اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري» ص 77.

5) - اخذ بهذا الرأي جلّ الذين كتبوا عن القرن الثاني، راجع مثلا عبد الفتاح صالح نافع : الصّورة في شعر بشار بن برد ص 25. وما بعدها، وعمر فرّوخ : بشار وفاتحة العصر العباسي، دار لبنان للطباعة والنشر 1978، ص 19.

6) - في الأدب العبّاسي، الرؤية والفن، ص 21.

7) - مصطفى هدّارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص 19.

8) - توسّع في هذا كلّ من مصطفى هدّارة، المرجع السابق ص 10 وما بعدها، وعزّ الدّين اسماعيل : الأدب العبّاسي الرؤية والفنّ ص 82، وشوقي ضيف : العصر العبّاسي الأوّل دار المعارف ط 9، 1986 ص 5 وما بعدها.

9) - حظي اختلاط الأجناس بعناية كبيرة من قبل الدّارسين ذلك أنّه يسمح بالذّهاب الى أنّ الثقافة في العصر العباسي كانت ثقافة انسانية. راجع في ذلك شوقي ضيف المرجع السابق، وعبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 35 و36.

10) - راجع في هذا : عز الدين اسماعيل، في الأدب العباسي : الرؤية والفنّ ص 250 - 260 وعبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد ص 122.

11) - قاله عزّ الدين اسماعيل، المرجع السابق ص 299، وانظر أيضا عبد الفتاح صالح نافع، المرجع السابق ص 36.

12) - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص 94.

13) الصورة في شعر بشار بن برد، ص 36.

14) - نذكر على سبيل المثال : عزّ الدين اسماعيل : في الأدب العباسي، الرؤية والفنّ ص 334، ومصطفى هدّارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص 55 وما بعدها.

15) - الشعر والشعراء في العصر العبّاسي، ط 1، 1979 وط 2 عن دار العلم للملايين بيروت 1986، ص 18.

16) - في الأدب العباسي : الرؤية والفنّ، ص 323.

17) - انظر على سبيل المثال : عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، مكتبة غريب بيروت د.ت، الفصل الذي عقده لبشار.

18) - عز الدين اسماعيل، في الأدب العباسي، الرؤية والفنّ، ص 321 - 322.

19) - المرجع السابق ص 359.

20) - مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت 1966 ص 101.

21) - ص 31.

22) - قال عبد الفتاح صالح نافع في الصفحة 20 متحدثا عن قبح بشار : «فهو أكمه وأعمى

ومجدور ولم يكن عماه مقبولا فقد كان أقبح الناس عمى وأفظعه منظرا».
23) - مراجعات في الآداب والفنون ص102.
24) - شخصية بشار ص33.
25) - المرجع نفسه ص74.
26) - راجع على سبيل المثال : عبد الفتّاح صالح نافع : الصّورة في شعر بشار بن برد ص19.
27) - شخصية بشار ص21.
28) - الشعر والشعراء في العصر العبّاسي ص115.
29) - بشّار بن برد : حياته وشعره، ص6.
30) - محمّد النّويهي، شخصية بشّار، ص74.
31) - عليّ نجيب عطوي، بشار بن برد، حياته وشعره، ص6. وكان العقّاد قد قال في كتابه : مراجعات في الآداب والفنون «ليس يحتاج الشاعر إلا لأن يكون «حيوانا» ذكيا لينظم مثل ذلك الغزل ويجيد فيه أحسن الإجادة» ص117.
32) - مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص118.
33) - عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص103 وما بعدها.
34) - حديث الأربعاء ج II ص193، وكان طه حسين قد سلّم، خلافا لعادته، بالأخبار التي تناقلها القدامى عن بشار واعتمدها في ما كتبه عن الشاعر.
35) - الشعر والشعراء في العصر العباسي ص120.
36) - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص77 - 78.
37) - شخصية بشّار ص24، وكان النّويهي قد أرجع معظم شعر بشّار وأخباره الى أعجميته ففسّر بها فنّه ومواقفه.
38) - الصورة في شعر بشار بن برد، ص19.
39) - المرجع نفسه ص40. ولم نلمس في هذا العمل الأ إشارات متقّطعة الى ما أفاده بشار من حضارة أجداده الفرس، إذ اكتفى الدّارس بالتلميح الى اللهو والجنس والمبالغة وتعميق المعاني.
40) - بشار بن برد، حياته وشعره ص49. وقد ظلّ الكاتب في هذا البحث متعلّقا بالعموميات التي لا تغني.
41) - مراجعات في الآداب والفنون، ص102.
42) - الصورة في شعر بشار بن برد، ص19.
43) - بشار بن برد حياته وشعره ص17.
44) - مراجعات في الآداب والفنون ص114، وقال العقاد : «وربّما كان من العبر التي لا بأس بالتنبيه اليها أن بشارا هذا على ما علمت من قوّة جسمه واتساق خلقه وطول عمره لم يسلم من

فدية الأدب التي يفرضها على أبنائه والتي يقول بعض الكتاب والأطباء انها حقّ للفنّ على الفّنان يأخذه من عقله أو من نسله أو من حواسه أو من خلقه ولا يعفى منها أحد له اشتعال مطبوع بالآداب والفنون».

45) - المرجع نفسه ص 103.

46) - طه حسين، حديث الأربعاء ج II ص 193.

47) - يوسف حسن بكّار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت د.ت ص 134 - 135.

48) - عمر فرّوخ، بشار وفاتحة العصر العباسي، ص 116.

49) - مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص 110.

50) - شخصية بشار ص 166. وقال عبد الفتاح صالح نافع في ذلك : «ولاشكّ في أنّه كانت به نزعة طبيعية نحو البذاءة والهجاء، ولكن لاشكّ أيضا أن الذي نمّاها فيه الى ذلك الحدّ المفرط ما لقيه من البيئة التي وجد فيها منذ صباه» الصورة في شعر بشار بن برد ص 22. ويبدو موقف هذا الباحث من أقّل المواقف عداءً لبشار وذلك لأنّه أخذ ببعض الأراء الواردة في النقد الغربي، وكان أصحابها قد ذهبوا فيها الى أن الغريزة الجنسية يمكن ان تكون موضوعا فنيّا يرقى الابداع في طرقه الى مراتب راقية، راجع ص 288 - 289.

51) - بشار بن برد حياته وشعره، ص 174.

52) - المرجع نفسه ص 178، ويجب أن نلاحظ أن هذه العبارات لم ترد إلا في قصائد قليلة جدًا من شعر بشار، وقد استخرجها الدّارس من الرّائية التي مطلعها :

قَدْ لأمَني فِي خلَيلتي عُمَـــرُ   واللّوم في غير كُنْهِـهِ قَـدَرُ

وهي القصيدة التي كانت قد أثارت معظم الدّارسين. أمّا سائر شعره الغزلي فليس فيه ما يزيد على ما في سائر الغزليات.

53) - الشعر والشعراء في العصر العباسي ص 102. وجاء في «طبقات الشعراء» لابن المعزّ في أخبار سلم الخاسر : «وكان من المطبوعين المجيدين. وكان تلميذا لبشار بن برد الأعمى. ولما قال بشار بيته هذا :

مَنْ رَاقبَ النّاس لم يظفر بحاجته   وفـاز بالطيّبـات الفـاتِكُ اللّهِـجُ

أخذ سلم هذا المعنى، وجاء به في أجود من ألفاظه وأفصح وأوجز فقال :

مَنْ راقب النّاس مات غمّا   وفـاز بـاللّـذّة الجســور

ط. دار المعارف، 1986، ص 90 - 100.

54) - كان الباحث الاردني عبد الفتاح صالح نافع قد فطن الى هذه الظاهرة المستبدّة بكتابة المعاصرين عن بشار، وإن لم يبرأ منها عمله تماما لفرط عنايته بالشعر في سياق علاقته بمنابعه والبواعث الدّاعية اليه، فقال : «وقد نفر منه الكثيرون بسبب مسلكه في حياته، فبنوا أحكامهم

الأدبية والنقدية عليه في ضوء ما فهموه من حياته، فخلطوا بين الحكم الشخصي والحكم الفني، وطغت سيّئات الشاعر على حسناته». الصورة في شعر بشار بن برد ص 6.

55) - شخصية بشار ص 149.

56) - مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي ص 119.

57) - طه حسين، حديث الأربعاء، ج II ص 195.

58) - اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص 76.

59) - مراجعات في الآداب والفنون، ص 116.

60) - بشار وفاتحة العصر العباسي، ص 8.

61) - الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص 99.

62) - المرجعة نفسه، ص 100.

63) - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص 215، وانظر أيضا مصطفى هدّارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص 74 وما بعدها.

64) - بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي ص 53، والى هذا الرأي ذهب مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص 122، وعبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 26 - 27.

65) - حديث الأربعاء ج II ص 191.

66) - شخصية بشار ص 132 - 133.

67) - حديث الأربعاء، ج II ص 201.

68) - الصورة في شعر بشار بن برد ص 47.

69) - المرجع نفسه ص 287.

70) - حديث الأربعاء ج II ص 211.

71) - مراجعات في الآداب والفنون ص 128.

72) - المرجع نفسه، الموطن ذاته.

73) - شخصية بشار ص 71 - 72، وذهب عليّ نجيب عطوي الى مثل ما ذهب النّويهي فقال : «إن بشارا أراد أن يكون شاعرا هجّاء لأنّ طبيعته النفسية جبلت على ذلك منذ صغره». بشار بن برد : حياته وشعره ص 171.

الطـرازان : الابتـداء والاحتـذاء

في شعر بشار بن برد لونان من الصّياغة، في الظاهر، متعارضان. أمّا الأول فهو يقوم على احتذاء النّمط القديم الوافد من مجاهل الجاهلية وأقاصيها البعيدة. وأمّا الثاني فينزع الى التصرّف في الموروث قصد تأسيس التجديد أو مزيد تدعيمه. وإذا كان الجمع بين هذين اللونين (وهما كما نرى لاحقا جذور في كلّ ابداع عريقة) ممّا لا يكاد يخلو منه شعر من الأشعار القديمة، فإن بشارا، في ما يبدو ممّا بقي من ديوانه، قد تخطّى به تلك الحدود اليسيرة التي ينهض عليها كلّ كلام فنّي، ليجعل منه الدّعامة التي تنبني عليها اختياراته حتّى إذا أقبل القدامى على تصنيفه لم يجدوا بدّا من اعتباره «آخر المتقدّمين» و«أستاذ المحدثين وسيّدهم»[1].

وإذا كان الدّارسون المعاصرون قد فطنوا لهذا الأمر، مثلما فطن له السّلف، فإنّهم عندما همّوا بتفسيره، التمسوا له، على أضواء كلّ من حياة الشاعر وخصائص عصره، المبرّرات التي تسوّغه، فمالوا الى الجزم، بعد خصومة لابدّ منها في شاعر البصرة في القرن الثاني، أأمويّ الفنّ هو أم عباسيّه، بأن تعايش الطّرازين القديم والجديد في كلامه قد كان نتيجة حتمية (لأنها منطقيّة) من نتائج السيّاق التّاريخي الذي عاش فيه الشّاعر[2].

الذّي يختصّ به هذا السياق أنّه منقسم (أحسن التّقسيم) الى شطرين مادام الشاعر قد عاش في عصر بني أمية مقدار ما عاشه في عصر بني العبّاس، وكان بدويّا مثلما كان حضريّا، وأعجميّ الأصل عربيّ اللسان و«شعوبيا» ينتصر للفرس انتصاره للعرب الذين كان يدين لهم بالولاء. وإذا كان هذا، وقد كان فعلا، لم يكن في أن يجمع بشار بين

الطّرازين القديم والجديد ما يدعو الى الحيرة أو الاستغراب.

وإذا كان لا عجب في أن يجمع بشار بين الطّرازين القديم والجديد في شعره، فإنّه لا عجب أيضا في أن يقابل الدارسون شعره هذا بموقفين متعارضين كلّ التّعارض. أما الموقف الأول فقد اتخذوه من الطّراز الذي احتذى فيه أسلافه الفحول، فنظروا اليه بعين الإعجاب والإكبار والإجلال، وحكموا به لصاحبه بالارتقاء الى منزلة المبرّزين الافذاذ.

وأمّا الثاني فقد اتخذوه من شعره المحدث الذي تصرّف به في الموروث فنظروا اليه بعين الاستخفاف أو قابلوه بالازورار والاستفظاع والاستيحاش وحكموا به على الشاعر بالتفاهة والسّخف ونعوا عليه اللهو والعبث فيه وأنكروه.

وليس من شك في أن الناظر في هذا الفهم قد يسلّم له بالاستقامة والسّداد لو أنّ القرائن كانت تؤيدّه والظواهر تنسجم معه أو كان بالامكان التّعويل على المنطق الماديّ في التعامل مع الأشعار، فكان، على سبيل المثال، الحدّ الزّمني الفاصل بين سقوط بني أمية وظهور بني العباس حدّا فاصلا بين نمطين في قول الشعر مختلفين وطرازين في الابداع متباينين، أو كان ما قاله بشار في العصر الأموي يندرج في احتذاء النّماذج القديمة وما قاله في العصر العباسي يطرق أبواب التجديد والتحديث. أمّا وفي ما بقي من شعر بشار قصائد مجددة محدثة تنتمي، لاشك في ذلك، الى العصر الأموي، وأخرى مقلّدة قالها في العصر العباسي، فإنّه لا يستقيم أن نردّ قديمه الى التأثر بعصر وتجديده الى التأثر بعصر آخر، فضلا عن أنّه لا يستقيم أن نردّ هذه الظاهرة في شعر شاعر ما الى منابع وتلك الظاهرة الى منابع أخرى، وكأن الفواصل بيّنة بين المؤثرات جلية.

ثمّ ان الحكم لقديم بشار بالقوّة والجودة وعلى حديثه بالضعف والرّداءة يبدو عديم القيمة قاصرا عن الإقناع كل القصور، ذلك أن

حديث الشاعر لم يكن أقلَّ تأثيرا في المتقبلين سواء في عصره أو في ما جاء بعده من عصور، من تأثير القديم الذي احتذى فيه النماذج المشهورة. ومثلما أثارت القصائد القديمة الإعجاب وفازت بالاستحسان أثارت القصائد المجدّدة المحدثة الفزع وقوبلت بالنّفور والصدّ، بل انّ اعجاب طائفة من المتقبلين بالقصائد المحدثة قد فاق الإعجاب بالقصائد المقلّدة فانزعج من ذلك بعض الفقهاء والاشراف ودفعوا الى مقاومة الشاعر دفعا.

وهذا يعني أنّ القديم والجديد في شعر بشار يستدعيان فهما آخر لا يفتعل بينهما تنافرا مبنيا على متانة سلطة التقليد من جهة وقوّة دفق العصر من جهة ثانية، ليتمكّن من النّفاذ الى أنهما، عند التأمّل، مسلكان لإبداع الشعر، متلازمان يفضيان الى غاية واحدة هي الغاية المنوطة بوظيفة الفنّ.

1) - ابن المعتزّ. طبقات الشعراء ص 24.

2) - ذهب عمر فرّوخ مثلا الى أن غزل بشار كان، في العصر الأموي، نسيبا وغزلا عذريا، وأنه أصبح في العصر العباسي غزلا صريحا. بشار وفاتحة العصر العباسي ص 116.

احتذاء التسمية

كَذَاكَ الدَّهْرُ يُبْلِي كُلَّ شَيْءٍ
وَلاَ يَفْنَى عَلَى الدَّهْرِ الْقَصِيدُ.

بشار الديوان ج III ص22

اعتمد نقاد الأدب ودارسوه، في تسويغ الحكم الذي جعلوا به بشارًا «آخر القدامى» جملة من القرائن تبينوها في قصائد كثيرة من شعره تعمّد أن يحتذي فيها الطّراز القديم تعمّدا فأبدعها على النحو الذي أبدع به الفحول السابقون مطوّلاتهم. وإذا كانت هذه القرائن قد جاءت مبثوثة شتاتا في كلام النقاد القدامى، وعلى حدّ من التنظيم أدنى في تآليف المعاصرين، فإنها تبدو قابلة لأن تجتمع في الظواهر التالية.

1 - فبشار، في النصوص النقدية، آخر القدامى لأنّه بنى قصائد أمّهات من جيّد شعره على النهج الذي استقرّت العرب، من جاهليتها القصيّة، على اصطفائه في بناء المطوّلات. وكان هذا البناء قد لقي من إجماع الناس عليه والاصرار على استحسانه ما حمل علماء عدّة مشهورين على التجرّد لتعليله وتحليله فذكروا مكوّناته وأطالوا الوقوف على العوامل التي توّجته أنموذجا. ويبدو أن جلّ النقاد القدامى قد تجاوبوا كلّ التجاوب مع ذلك الكلام الذي خصّ به ابن قتيبة مقاطع القصيدة التقليدية كاشفا عمّا في بنيتها من أسرار فعملوا على إذاعته حتى اذا جاء ابن رشيق القيرواني اكتفى به فكاد يورده بنصه فقال : «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب مافي الطباع من حبّ الغزل والميل الى اللّهو والنساء، وإن ذلك استدراج الى ما بعده.

ومقاصد الناس تختلف : فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقّع البين، والاشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوّق بحنين الإبل ولمع البروق ومرّ النّسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها والرياض التي يحلّون بها من خزامى وأقحوان وبهار وحنوة وظيّان وعرار، وما

أشبهها من زهر البرية الذي تعرفه العرب (...).

وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزّلهم في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء، ومنعة الحرس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندامى، والورد والنسرين والنيلوفر، وما شاكل ذلك من النواوير البلدية، والرياحين البستانية، وفي تشبيه التفاح والتحية به، ودس الكتب، وما شاكل ذلك ممّا هم به منفردون (...)

والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الرّكائب، وما تجشم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره، وقلّة الماء وغؤوره، ثم يخرج الى مدح المقصود، ليوجب حقّ القصد، وذمام القاصد، ويستحقّ منه المكافأة». (1)

والناظر في ما بقي من شعر بشار تستوقفه، لاشك في ذلك، تلك القصائد الفذّة التي تعمّد استهلالها بالمقدّمات الطللية الغزلية فعرج فيها على ذكر الرحلة الى الممدوح مخترقا المجاهل المخوفة والمخاطر المهلكة حتى إذا أسلمته اليه ظعائن السفر واجهه بالمدح الخالص الناهض على الإشادة بما كانت تحرص العرب على الإشادة به من مطلق فضائلها. ولم تكن هذه القصائد خاصّة بمرحلة من حياة بشار دون مرحلة فبعضها قاله في العصر الأموي، وبعضها الآخر قاله على عهد الدولة العباسية مثلما تدل على ذلك تراجم الأعلام الذين خاطبهم بها.

ومن الاستهلالات التي جعلها بشار تذكِّرُ باستهلالات القصائد الجاهلية نذكر على سبيل المثال، قوله، من الفترة الأموية، في مدح سليمان بن داود الهاشمي [البسيط] :

تَـــأَبَّدَتْ بُرْقَةُ الـرَّوْحَاءِ فَالُّلبَبُ — فَالْمُحْدَثَاتُ بَحَوْضَى أَهْلُهَا ذَهَبُوا
فَأَصْبَحَتْ رَوْضَةُ المَكَّـاءِ خَـالِيَةً — فَمَاخِرُ الفَرْعِ فَالْغَـرَّاف فَالْكُثُبُ

فَأَجْرَعُ الصَّوْعِ لاَ تُرْعَى مَسَارِحُه كُلُّ المَنَازِلِ مَبْثُوثٌ بِهَا الْكَأْبُ
كَأَنَّهَا بَعْدَمَا جَرَّ الْعَفَاءُ بِهَا ذَيْلاً مِنَ الصَّيْفِ لَمْ يُمدَدْ لَهُ طُنُبُ
كَانَتْ مَعَايَا مِنَ الأَحْبَابِ فَانْقَلَبَتْ عَنْ عَهْدِهَا بِهِمُ الأَيَّامُ فَانْقَلَبُوا
أَقُولُ إِذْ وَدَّعُوا نَجْدًا وَسَاكِنَهُ وَخَالَفُوا غُرْبَةً بِالدَّارِ فَاغْتَرَبُوا
لاَ غَرْوَ إِلاَّ حَمَامٌ فِي مَسَاكِنِهِمْ تَدْعُو هَدِيلاً فَيَسْتَغْرِي بِهِ الطَّرَبُ
سُقْيًا لِمَنْ ضَمَّ بَطْنُ الخِيفِ إِنَّهُمُ بَانُوا بِأَسْمَاءِ تِلْكَ الْهَمُّ وَالأَرَبُ
أَئِنَّ مِنْهَا إِلَى الأَدْنَى إِذَا ذُكِرَتْ كَمَا يَئِنُّ إِلَى عُوَّادِهِ الْوَصِبُ
بِجَارَةِ البَيْتِ هَمُّ النَّفْسِ مُخْتَضَرٌ إِذَا خَلَوْتُ وَمَاءُ العَيْنِ يَنْسَكِبُ
أَنْسَى عَزَائِي وَلاَ أَنْسَى تَذَكُّرَهَا كَأَنَّنِي مِنْ فُؤَادِي بَعْدَهَا حَرِبُ[2]

وقوله في مدح الخليفة العبّاسي المهدي [الطويل] :

أَشَاقَكَ مَغْنَى مَنْزِلٍ مُتَأَبِّدِ وَفَحْوَى حَدِيثِ الْبَاكِرِ الْمُتَعَهِّدِ
وِشَامٌ بِحَوْضَى مَا يَرِيمُ كَأَنَّهُ حَقَائِقُ وَشْمٍ أَوْ وُشُومٍ عَلَى يَدِ
إِذَا مَا رَأَتْهُ الْعَيْنُ بَعْدَ جَلاَدَةٍ جَرَى دَمْعُهَا كَاللُّؤْلُؤِ المُتَبَدِّدِ
كَأَنَّ الْحَمَامَ الوُرْقَ فِي الدَّارِ وُقَّعًا مَآتِمُ ثَكْلَى مِنْ بَوَاكٍ وَعُوَّدِ
ذَكَرْتُ بِهَا مَشْيَ الثَّلاَثِ فَعَادَنِي جَدِيدُ الْهَوَى وَالمَوْتُ فِي الْمُتَجَدِّدِ

الشرح : - تأبّد المكان : أقفر. - برقة : الأرض ذات الحجارة المختلفة الألوان.
الروحاء : ذات الرئحة الطيبة الفوّاحة. واللبب والمحدثات
- روضة المكاء وماخر الفرع والغرّاف والكثب : أسماء أماكن.
- أجرع الصّوع : أماكن. - الكأب : مصدر قياسي لكئب اذا حزن واغتمّ.
- العفاء : الزوال والهلاك والتراب والمطر. - والطنب : حبل يشدّ به الخباء والسّرادق.
- معايا : إذا اشتقها من العياء فقد دلّ بها على التعب، وإذا كانت في الأصل «معانا» فقه أراد بها النزول.
- الغرو : العجب. - الهديل : ذكر الحمام الوحشي.
- الخيف : ما انبسط من الوادي.
- الوصب : من وصب يوصب وَصبًا إذا مرض ووجد وجعا.

وَقَالَ خَلِيلِي قَدْ مَضَتْ لِمَضَائِهَا فَأَبْقِ لأُخْـرَى مِنْ هَوَاكَ وَأَرْشِدِ
فَقُلْتُ لَـهُ لَمْ تَبْقَ أُذْنٌ لِسَامِعٍ وَمَا اللَّوْمُ إلاَّ جِنَّـةٌ بِـكَ فَاقْصِدِ
عَلَى عَيْنِهَا مِنِّي السَّلاَمُ وَإِنْ غَدَتْ مُفَارِقَةً تَخْدِي الى غَيْرِ مَقْصَدِ [3]

فالتوافق بين هذا الكلام وبين المطالع التي كانت تستهل بها مطوّلات جاهلية وإسلامية عديدة لا تخطئه الأذن ولا يحتاج الى أن تلتمس له البراهين.

ولم يكن هذا النّوع من الاستهلالات خاصا بقصائد المديح حتى نذهب الى أنّ شرائط الإنشاد في المحافل الرسميّة المشهورة بمجالس الأمراء والقادة والخلفاء والأعيان هي التي كانت تلزم الشاعر بأن يستجيب لأبّهة المقام بفخامة الكلام الجليل، فتكون بذلك «الغيريّة» (ونعني بها افراط الشاعر في مراعاة ذوق المتقبل وإمعانه في الانصراف عن الذات وإسكاتها) هي المتحكمة في هذا البناء، فلبشار فخريات استهل بعضها هذا اللّون من الاستهلال.

قال من قصيدة أقامها على الغزل والفخر [الوافر] :

غَـدَا سَلَفٌ فَأَصْعَدَ بِالـرَّبَابِ وَحَنَّ وَمَا يَحِنُّ إلَى صِحَابِ
دَعَا عَبَرَاتِـهِ شَجَنٌ تَـوَلَّى وَشَامَاتٌ عَلَى طَلَـلٍ يَبَابِ

الشرح : - المتأبد : الذي سكنته الأوابد وهي الوحوش لقفره. - الباكر والمتعهد : الطير من الحمام وغيره.
- الوشام : آثار الديار وما ينبت على آثار البعر والدّمن من النبات فيبقى أخضر. - ما يريم : ما يبرح. - الحقائق : جمع حقّة وهي الوعاء المستدير ذي الغطاء.
- الجلادة : جلد قوي وصبر على المكروه.
- جنة : الجنون.
- تخدي : تسير الخديان وهو ضرب من سرعة سير البعير.

وَأَظْهَرَ صَفْحَةً سُتِرَتْ وَأُخْرَى ... مِنَ الْعَبَرَاتِ تَشْهَدُ بِالتَّبَابِ
كَأَنَّ الدَّارَ حِينَ خَلَتْ رُسُومٌ ... كَهَذَا العَصْبِ أَوْ بَعْضُ الْكِتَابِ
إِذَا ذُكِرَ الحِبَابُ بِهَا أَضَرَّتْ ... بِهَا عَيْنٌ تَضُرُّ عَلَى الحِبَابِ
دِيَارُ الحَيِّ بِالرُّكْحِ اليَمَانِي ... خَرَابٌ وَالدِّيَارُ إِلَى خَرَابِ
رَجَعْنَ صَبَابَةً وَبَعَثْنَ شَوْقًا ... عَلَى مُتَحَلِّبِ الشَّأْنَيْنِ صَابِ
وَمَا يَبْقَى عَلَى زَمَنٍ مُغَيِّرٍ ... عَدَا حِدْثَانُهُ عِدْوَ الذِّئَابِ
وَدَهْرُ المَرْءِ مُنْقَلِبٌ عَلَيْهِ ... فُنُونًا، والنَّعِيمُ إِلَى انْقِلاَبِ
وَكُلُّ أَخٍ سَيَذْهَبُ عَنْ أَخِيهِ ... وَبَاقِي مَا تُحِبُّ إِلَى ذَهَابِ
وَلَمَّا فَارَقَتْنَا أُمُّ بَكْرٍ ... وِشَطَّتْ غُرْبَةً بَعْدَ اكْتِئَابِ
وَبِتُّ بِحَاجَةٍ فِي الصَّدْرِ مِنْهَا ... تُحَرِّقُ نَارُهَا بَيْنَ الحِجَابِ
خَطَطْتُ مِثَالَهَا وَجَلَسْتُ أَشْكُو ... إِلَيْهَا مَالَقِيتُ عَلَى انْتِحَابِ
أُكَلِّمُ لَمْحَةً فِي التُّرْبِ مِنْهَا ... كَلاَمَ المُسْتَجِيرِ مِنَ العَذَابِ
كَأَنِّي عِنْدَمَا أَشْكُوا إِلَيْهَا ... هُمُومِي وَالشَّكَاةُ إِلَى التُّرَابِ
سَقَى اللَّهُ القِبَابَ بِتَلِّ «عَبْدَى» ... وَبِالشَّرْقَيْنِ أَيَّامَ الْقِبَابِ (...)[4].

بل ان في ديوان بشار قصائد غزلية قائمة برؤوسها ابتدأها الشاعر على النحو الذي تبتدأ به المطوّلات من وقوف على الرّسوم وتذكّر للشوّق

الشرح : - أصعد : ذهب في الصعداء وهي العقبة الشاقة بمعنى سافر.
- الصفحة : صفحة الوجه أو الشئ جانبه. وأبدى صفحته باح بأسراره وجهر بذنبه.
- تباب : تب انقطع.
- العصب : ضرب من اللباس، البرود.
- الحباب : كالصحاب من حابّ اسم فاعل من حبّ. - أضرت : عميت.
- الركح : ركن الجبل.
- الشأنان : العرقان اللذان يخرج منهما الدمع. - صاب : اسم فاعل من صبا يصبو أحبّ.

والتأسّي، قال من قصيدة يذكر فيها التي سمّاها سلمى (الطويل) :

عَفَا بَعْدَ «سَلْمَى» حَاجِر فَذُنَابُ فَأَحْمَادُ حَوضَى نُـؤْيُهُنَّ يَبَابُ
دِيارٌ خَلَتْ مِنْ آبدَاتٍ وَلَمْ يَكُنْ بِهَا الْـوَحْشُ إلاَّ جَامِلٌ وَقِبَابُ
كَـأَنَّ بَقَايَا عَهْدِهِنَّ بِحَاجِرٍ فَبُرْقَةُ حَوْضَى قَدْ دَرَسْنَ كِتَـابُ
وَيَوْمَ صَفَحْتُ الرَّكْبَ بَعْدَ لَجَاجَةٍ وَقَفْتُ بِـهِ قَصْرًا وَهُنَّ خَـرَابُ
ذَهَبْتُ وَخَلَّيْتُ المَنَـازِلَ بِاللِّوَى وَمَا بِيَ يَومًا إنْ ذَهَبْنَ ذَهَابُ... (٩)

والذي في هذه الشواهد موافق في أصول الصناعة لما كانت قد بنيت عليه استهلالات كثيرة من شعر الجاهلية وشعر القرن الاسلامي الأوّل، ففي هذه وفي تلك يواجه المتكلم طللاً ورسوما بالية تستدعي الى المخيّلة، من بين ما تستدعيه، وشما أو سطور كتاب، فيقيم بينها جسور التشبيه، أو تستحضر فيها الحمام وضروبا من الوحش باتت تؤمّ تلك البقايا بعدما خلت من أهلها عندما دعاهم داعي الانتقال الى الرّحيل، أو تدفع الى ذكر الرياح وهي تسفي الرسوم وتبليها أو تدعو الى ما كانت تدعو اليه من سكب أندمع وايقاظ الذكريات للتخلّص الى التوجّع من الدّهر والتفجع على من رحل بهم بعيداً تمهيدا للاقتناع بأن مصيبة الفراق وتقلّب الأحوال والتشتت مصيبة كونيّة لا تخصّ المتكلّم إلا بما تخصّ به سائر الكائنات، ذلك أنّ أحكام الزمان تنسحب على كل شيء وتشمله، فيكون حينئذ التأسّي ويعاود صاحب الكلام عزمه فيرفع قامة التحدي متطاولا على الصّعاب مواجها المخاطر متجلّداً.

بل إن النّاظر في هذه الشواهد لتستوقفه ظاهرة المكان وهي تحمل

الشرح : - حاجز وذناب وحوضى : أسماء أماكن. وأحماد : جمع حمد وصف المكان بأنه محمود لخصبه. - النؤي : الحفير حول الخيمة لئلاً يدخلها الماء. - يباب : خراب.
- صفحتُ : من باب منع، تركت. فارق الركب لأنهم امتنعوا من الوقوف.

شائع التسميات في عديد القصائد، فقد ذكر بشار «جوضى» عدّة مرّات وذكر «اللّوى» و«برقة الروحاء» و«الغرّاف»، وهي تسميات عامة من قبيل ما تتسمّى به الأرض أرضا والأديم أديما بعيدًا عن أي اختصاص خارج نطاق الشعر.

وهذا النزوع الى الحديث عن العام دون الخاص والى ذكر ماهو مشترك من الأفعال والصفات من شأنه أن يسمح للقصيدة بأن تبتعد عن محاكاة الوقائع لتتمحّض للاحتفال بالمواقف، وهو ما يتجلّى في الالحاح على الافصاح عن الأحاسيس والمشاعر. والسر في ذلك أن الموقف خلافا للواقعة، مشترك من جهة ووجداني من جهة أخرى. ثم إن الموقف قابل لأن يتحوّل الى أنموذج أما الواقعة (سواء أكانت تجريبية أم متخيلة) فلا تقبل ذلك. وممّا يدلّ، في هذه الشواهد، على تعلّق المتكلّم بالافصاح عن الموقف والتّعبير عن الاحساسَ أن الشاعر، في المقطع الثالث قد أفاض، نوعاما، في الحديث عن رسم المعشوقة الغائبة يخطه على التراب ويخاطبه فيخيّل إليه، في حالة الذهول الملازمة لهذه السّياقات الشعرية، أنّه إنّما يخاطب حقيقة ماثلة للعيان.

وهذا يعني أن بشارًا قد سلك في هذه المقدّمات مسلك العادة التي جرى عليها الشعراء قبله في افتتاح الكلام بالمقطع الطللي الغزلي، وإنّه لمن المقاطع المحيّرة في بنية القصيدة العربية أرقت الأذهان طويلا في فهم دواعيه وفي تعليل الابقاء عليه، فساقت في ذلك تآويل كثيرة ظلت قاصرة عن القطع فيه بما لا يدعو الى استدراك.

ولم يحافظ بشار، في هذا اللون من قصائده، على الاستهلال الطللي الغزلي فحسب، بل أمعن في التعلق بمقطع الرّحيل فخصّه بالعناية التي أهّلته لأن يقدّه على الطراز الذي تصادفه في هذه المطوّلة أو تلك من مطوّلات الفحول. وإذا بالمتكلّم بهذا النّوع من القصائد يشمر عن عزم

الرّحيل لإزجاء الهمّ بناقة أصيلة من النوق التي ترمي بها الصحراء فتخترق المفازات وتضرب في المجاهل بعيداً عن أي بانسان، ويذكر في معرض الرحلة، الوحش ممتدحا ظعينته، مشرفا على الهلاك في مواطن يتربص فيها الموت دائما بالحياة. ولعلّ المقطع العجيب الذي ذكر به بشار الرحيل في البائية المشهورة التي قالها في يزيد بن عمر بن هبيرة يكفي في الدلالة على هذا الذي نسوق الكلام اليه. قال في القصيدة التي مطالعها [الطويل].

جَفَا وِدُّهُ فَازْوَرَّ أَوْ مَلَّ صَاحِبُهْ   وَأَزْرَى بِـــهِ أَنْ لاَ يَزَالَ يُعَاتِبُهْ.

(...)

وَلَيْلٍ دَجُوجِيٍّ تَنَـامُ بَنَـاتُـهُ   وَأَبْنَـاؤُهُ مِنْ هَوْلِـهِ وَرَبَائِبُهْ
حَمَيْتُ بِـهِ عَيْنِي وَعَيْنَ مَطِيَّتِي   لَذِيذَ الكَرَى حَتَّى تَجَلَّتْ عَصَائِبُهْ
وَمَاءٍ تَـرَى رِيشَ الغَطَـاطِ بِجَوِّهِ   خَفِيِّ الحَيَا مَا إِنْ تَلِينَ نَصَائِبُهْ
قَرِيبٍ مِنَ التَّغْرِيرِ نَاءٍ عَنِ القُرَى   سَقَانِي بِـهِ مُسْتَعْمِلُ اللَّيْلِ دَائِبُهْ
حَلِيفُ السُّرَى لاَ يَلْتَـوِي بِمَفَازَةٍ   نَسَاهُ ولا تَعْتَـلُّ مِنْهَا حَوَالِبُهْ
أَمَـقُّ غُـرَيْـرِيٌّ كَـأَنَّ قُتُـودَهُ   عَلَى مُثْلِثٍ يَدْمَى مِنَ الحُقْبِ حَاجِبُهْ

الشرح : - دجوجي : نسبه على غير قياس الدُجج. ودجّ الليل أظلم واشتد سواده. - بنات الليل وأبناؤه : الذين اعتادوا السهر وواظبوه. واضاف اليهم الرّبائب من باب التناهي.
- حميت : منعت. - العصائب : الجماعات وأراد بها الضلمة أيهاما بطول الليل.
- الغطاط : القطاة. - الحيا : الخصب. - النصائب : جمع نصيبة وهي حجارة تنصب حول الحوض لتحفظ الماء فيه.
- التغرير : من غرّر به عرّضه للتهلكة، وغرّر القربة ملأها. - مستعمل الليل : الجمل الذي يسير بالليل.
- النسا : عرق من الورك الى الكتف. - والحوالب : عرقان يكتنفان السرة الى البطن.
- الأمق : الطويل. والغريري : المنسوب الى غرير وهو فحل من الابل مشهور فهو من نسله، القتود : ج قتد وهو خشب الرحال. والمثلث : حمار الوحش له ثلاث أتن أو أتانان الحقب : جمع الأحقب وهو حمار الوحش في بطنه بياض.

غَيُورٍ عَلَى أصْحَابـــه لاَ يَرُومُهُ خَلِيطٌ وَلاَ يَرْجُو سِوَاهُ صَوَاحِبـهْ
إذَا مَارَعَى سَنِّيْن حَاوَلَ مسْحَلاً يَجـــدُ بـــه تَعْذَامُهُ وَيُلاَعِبُهْ
أقَبُّ نَفَى أبْنَـــاءهُ عَنْ بَنَـــاتــه بذي الرُّضم حَتَّى مَا تُحَسُّ ثَوَالِبُهْ
رَعَى وَرَعَيْنَ الرُّطْبَ تسْعِينَ لَيْلَةً عَلَى أبقٍ وَالرَّوْضُ تَجْرِي مَذَانِبهْ
فَلَمَّا تَـوَلَّى الْحَرُّ واعْتَصَرَ الثَّـرى لَظَى الصَّيْفِ مِنْ نَجْمٍ تَوَقَّدَ لاَ هِبُهْ
وَطَارَتْ عَصافِيرُ الشَّقَائقِ وَاكْتَسَى منَ الآل أمْثَـــالَ المُلاَءِ مَسَارِبُهْ
وَصَدَّ عن الشَّوْل الْقَرِيعُ وأقْفَرتْ ذُرَى الصَّمْد ممَّا اسْتَوْدَعتْهُ مَوَاهِبُهْ
وَلاَذَ المَهَا بِالظِّلِّ وَاسْتَوْفَضَ السَّفَا منَ الصَّيْفِ نَئَّاجٌ تَخُبُّ مَوَاكِبُهْ
غدَتْ عَانَةٌ تَشْكُو بأبْصَارِهَا الصَّدَى إلَى الْجَأْب إلاَّ أنَّهَا لاَ تُخــاطِبُهْ
وظَــلَّ عَلَى عليـــاءَ يَقْسِمُ أمْرَهُ أيَمْضِي لِوِرْد بَاكِرًا أمْ يُوا(ت)بُهْ
فلمَّا بــــدا وجْهُ الـزِّمَاعِ وَرَاعَهُ من اللَّيْل وَجْهٌ يَمَّمَ الْمَاءَ قَارِبُهْ

سنين : حسن الرّعي، ايحاء بالخصب. والمسحل حمار الوحش تجمع على مساحل، والصورة مقامة على الملاعبة عند الشبع
أقبّ : ضامر البطن. استحل بناته وأطرد الأبناء. والتوالب جمع تالبة وهي الخصلة التي تعاب بها.
الرضم : الحجارة.
أبق : نبت كالكتّان. ومذانب الروض الجداول
تولّى : صار واليا بمعنى تحكّم وبسط نفوذه. والنجم : إشارة الى المنازل الصيفية للكواكب .
الآل : لمع السراب عند الهاجرة.
الشول : الناقة في مرحلة طلب اللقاح. والقريع : الفحل من النوق يقرع بالعصا لشدّته.
الصمد : اسم مكان. مواهبه : جمع مواهبة وهو المطر. والبيت مبني على شدة الحرّ وانتفاء الكلا.
استوفض : طلب الوفاض وهو السرعة والسفا السرعة. والنئاج : الريح السريعة ذات الصّوت.
العانة : جماعة حمر الوحش. والجأب : فحل الحمير وقائدها.
قسم أمره : إذا تردد في الأمر وتدبر. يواتبه : اذا كانت من وتب يتب كانت ثبت بمكانه. واذا كانت يواربه كانت بمعنى احتال وخاتل في المضي الى الماء.
الزماع : العزم على الفعل والقارب : اسم فاعل من قرب اذا طلب الماء ليلا.

فَبَاتَ وقدْ أخفَى الظَّلاَمُ شُخُوصَهَا يُنَـاهِبُهـا أُمَّ الهُدَى وتُنـاهِبُهْ
إذَا رقصتْ في مهمَهِ اللَّيْلِ ضَمَّها إلَى نَهـجٍ مِثْـلَ المَجَرَّةِ لاَ حِبُهْ
إلَى أنْ أصــابتْ فِي الْغِطَــاطِ شريعةً من الماء بالأهْوال خُفَّتْ جوانِبُهْ
بِهَا صَخَبُ المُسْتوفِضات علَى الوَلَى كما صخبتْ في يوْمِ قيْظ جنادبُهْ
فـأقْبلهـا عُرْضَ السَّريِّ وعيْنُـه تَرُودُ وفي النَّامُوس منْ هُو راقبُهْ
أخُو صيغةٍ زُرْقٍ وصفْراءَ سمْحةٍ يُجـاذُبهـا مُسْتَحْصِدٌ وتُجـاذُبـه
إذا رزمتْ أنَّتْ وأنَّ لهـا الصَّدى أنين المريض للمريض يُجاوِبُهْ
كـأنَّ الغِنَى آلَى يمينًـا غليظـةً عليـه خلاَ مـا قربَّتْ لاَ يُقـارِبُهْ
يــؤُولُ إلَى أُمٍّ ابنتين يــؤُودُهُ إذا ما أتاها مُخْفِقا أوْ تئصاخبُهْ
فلمَّا تـــدلَّى فِي السَّريِّ وغــرَّهُ غليلُ الحشـا منْ قانص لأيُواثبُهْ
رمى فـأمرَّ السَّهْم يمْسحُ بطنَـهُ ولبَّاتـه فـانصـاع والموتُ كـارِبُهْ
(ووافـق) أحْجــارًا ردعن نضيَّهُ فأصبْح منْها عامداهُ وشاخبهْ.(6)

النهب : سرعة السير. وأمّ الهدى : المحجة الواضحة.

الرقص : سير الخبب : ضمّها : أرجعها الى الطريق . اللاحب : الطريق الواضح.

أصابت في الغطاط : رأت أسرابها فعرفت أن ثمة ماء. والشريعة : الماء الكثير.

الصخب : الصوت القوي. والمستوفضات : القطا لأن كلّ شبح يستوفضها ويحملها على الاسراع بالفرار. الجنادب : نوع من الجراد يصرصر في شدة الحرّ.

عرض : جانبه والسّري : الجدول. الناموس : حفرة يحفرها الصياد ليختفي فيها ويرمي منها الوحش بسهامه.

صيغة : صفة للسهام على قدر واحد من الطول. والمستحصد : المحكم القوي الشديد، يعني به الوتر وتجاذبه لقوّتها.

رزمت : أطلقت صوتا يشبه الرزمة وهو صوت يخرج من الحلق بدون فتح الفم.

يؤول : يرجع ويعود. يؤوده : يثقل عليه ويسوؤه، تصاخبه : تخاصمه وتصيح به.

لبّات : جمع اللبة وهي موضع القلادة من العنق.

النضيّ : ما بين العاتق الى الأذن. وردعن : رددن أوقفن. والعامدان : حجران اعتمد عليهما حين غلبه الموت. والشاخب : الحجر الذي صادف عنقه فجرح وريده.

ففي هذا المقطع الذّائع الصيت استحضر بشار، عن طريق التّشبيه الذي عقده بين بعيره وحمار الوحش، تلك القصة النَموذجية التي كثيرا ما كان الشعراء الفحول يذكرون فيها وقائع نمطية كانوا يسندونها الى الثور الوحشي أو الناقة الوحشية أو حمار الوحش (أو الظليم ذكر النعام)، وقد فاجأه قانص تدفعه الى القنص حاجة متأكدة فيفيضون في الحديث عن ذلك الموقف الذي يتواجه فيه النّجاء والهلاك تواجها تامّا.

ولم يكن هذا المقطع من مقاطع هذه القصيدة المعدودة في الشعر العربي بالموطن اليتيم الذي ألم فيه بشار بوحدة الرّحيل الى الممدوح على النمط الجاهلي، ففي شعره مواطن أخرى ذكر فيها الرحلة على انحاء من القول مختلفة الفنيات. من ذلك مثلا ما كان قد ألقاه على مسامع أحبّ ممدوحيه اليه عقبة بن سلم الهنائي معتنيا بوصف الرّاحلة طالبا الغريب ناشرا فيه ألفاظ البادية متأنقا في استعمالها. قال من قصيدة لعلّ مطلعها [الطويل]:

مَلِلْتُ مَبِيتِي بِـــالْقَرِينِ وَشَاقَنِي طُرُوقُ الهَوَى مِنْ نَـازِحٍ مُتَبَاعِدِ

(...)

وَصَعْرَاءَ مِنْ مَسِّ الخِشَاشِ كَأَنَّهَا مَسِيرَةُ صَادٍ فِي الشُّؤُونِ اللَّوَابِـدِ
إِذَا كَـذَبَتْ حَرُّ الْهَجِيرِ صَدَمْتُهَا بِسَوْطِي عَلَى مَجْهُولَـةٍ أُمِّ آبِـدِ
عَسُوفٍ لأَجْوَازِ الـدَّيَامِيمِ بَعْدَمَا جَرَى آلُهَا فَوْقَ المِتَـانِ الأَجَالِـدِ
تَرَوَّعُ مِنْ صَوْتِ الحَمَامَةِ بِالضُّحَى وَبِاللَّيْلِ تَنحُو مِنْ غِنَاءِ الجَدَاجِدِ
سَقَيْتُ بِـدُعْثُورٍ فَعَافَتْ نِطَـافَهُ إِلَى مَنْهَلٍ عَنْ ذِي صَدِيرٍ مُعَانِـدِ
وَمَاءٍ صَرَى الجَمَّاتِ طامٍ كَـأَنَّهُ عَبِيَّةُ طَـالٍ مُتْلَـدَاتٍ صَعَائِدِ

بُنُــوَّةٌ ؟ أَنْقَاضٍ كَـــأَنَّ هُوِيَّهَا هُوِيُّ سَمَامَاتٍ بِنجْدٍ طَــرَائِدِ
تُثِيــرُ بِهَا وَاللَّيْلُ مُلْــقٍ رُوَاقَهُ هُجُودَ القَطَا مُسْتَوْقِدٍ غَيْرَ هَاجِدِ
حَرَاجِيحُ يغتــالُ الفـلاَةَ نَجَاؤُهَا إلَى خَيْرِ مَوْفُودٍ إِلَيْهِ بِــوَافِـــدِ
تَـرَاهُنَّ مِنْ طُـولِ الجَدِيلِ بِكَفِّهِ نَـوَافِـرَ أَوْ يَمْشِينَ مِشْيَ الـوَلاَئِدِ
سَرَى اللَّيلَ وَالتَّهجيرَ حَتَّى تَبدَّلَتْ معاقِدُ مِنْ أَنْسَاعِهَا بِمَعَاقِد
إذَا قُلْتُ لَقِّينَـــا بَعُقْبَةَ أَرْقَلَتْ تَشَفَّى بِبَرْدِ المَاءِ أَوَّلَ وَارِدِ.[7]

الشرح : الصعراء : أنثى الأصعر، وهو الذي يلوى عنقه ويدير وجهه الى جانب من غضب. والخشاش : عود يدخل في عظم أنف البعير الصعب فينطاع لراكبه. الشؤون : واحدها شأن وهو عرق من التراب في صخور الجبل ينبت فيها النخل والنبع. واللوابد : صفة للشؤون وهي المتلاصقة.

كذبت حر الهجير : أظهرت الوهن. المجهولة : الأرض التي لاتظهر مسالكها. أمّ آبد : تسمية للفلاة اذ لا يكون فيها الا الوحوش.

عسوف : فعول من عسف وهو سلوك المصـــاعب. أجواز : جمع جوز وهو وسط الشيء. والدياميم : جمع ديموم وديمومة : الفلاة الشاسعة لأن السير فيها يدوم ويطول. المتان : جمع متن وهو الأرض الصلبة وكذلك الأجالد.

الدعثور : الحوض المتهدم، النطاف : جمع نطافة وهي الماء القليل الذي يبقى في الحوض.

الصدير : الوادي يصدر عنه الماء. المعاند : البعيد

صرى : الماء الذي طال استنقاعه. والجمات جمع جمة وهي مجتمع الماء ومعظمه. وطام : فائض وعبية لا يفيد هنا شيئا، واذا كان غتية فهو خليط يحفف لطلي الابل الجري.

والمتلدات : النفائس وصعائد جمع صعود وهي الناقة غزيرة اللبن.

أنقاض : واحدها نقض وهو المهزول من كثرة السير. والهويّ : السقوط، والسمامات : جمع سمامة وهو طائر خفيف سريع الطيران. والطرايد : جمع طريدة وهي الوحش المطرود من القائد.

مستوقد : لعلها مستوفز وهو المتهيئ للنهوض.

الحراجيح : جمع حرجوح وهي الناقة الفخمة أو الضامرة

النجاء : أصله للسلامة من الخطر واستعمل في الجري والسبّق

الجديل : الزمام المجدول. ومشي الولائد : الجري لأنه مشي الصبيان

أرقلت : سارت بين السير والعدو.

وكان مقطع الرحيل قد تسبب، شأنه في ذلك شأن المقطع الطللي الغزلي في جدل كبير بين النقاد والدارسين والتمست للدواعي الداعية اليه تفاسير عديدة حتى نشأت في ذلك النظريات والمذاهب، ولكنها نظريات ومذاهب تلوذ، في أغلبها، بالسياق التاريخي والأسطوري تستخلص منه البواعث الفردية والجماعية الحاملة على مثل هذا البناء وعلى تمسك الشعراء به ذلك التمسك الذي يشهد به التراث. ومهما قيل في هذه المقاطع التي تصدم الذهن بصعوبة ألفاظها وغموض مراجعها وضربها بعيداً في التوهّم، فانها تظل، مالم توصل بالقصيدة كاملة وبالنمط الذي اختار القدامى أن يجروا الكلام عليه وبالوظيفة التي ينهض بها الشعر ولا ينهض بها كلام سواه، مدعاة الى التعجبّ والاندهاش والتخبط في متاهات التأويل[8].

ومثلما عمل بشار على احترام المقاطع التي تتكون منها القصيدة التقليدية النموذجية حاول أن يوفي المخالص حقها من العناية والاهتمام فوصل بين المقطع والمقطع بما كان الشعراء الفحول ينتقلون به من وحدة الى وحدة من أبنية المطولات، وكانت لهم في ذلك ضروب من الصيغ استحسن بعضها النقاد كلّ الاستحسان وحثوا، حسب ما كان يمليه عليهم نقدهم التعميمي، متعاطي هذه الصناعة على احتذائه والاقتداء به، واستوحشوا من بعضها الآخر نظرا الى ما يداخله من وهن الحبك وافتعال التحوّل المفاجئ، فدعوا الى الاقلاع عنه وتركه. ولكن بشارًا استعمل، من صيغ الانتقال المستحسن عند النقاد والمستبشع فكان بذلك حرصه على احتذاء القديم شديداً.

قال من قصيدة مدح بها الخليفة المهدي وابنه موسى مطلعها [البسيط] :

أَقْوَى وَعُطِّـلَ مِنْ فَرَّاطَــةَ الثَّمَدُ　　　فَالرَّبْعُ مِنْـكِ وَمِنْ رَيَّاكِ فَالسَّنَـدُ

بعد أن تحدّث عن الرّسوم وذكر المعشوقة التي رحلت.

فَعَدِّهِ وَلأَمْرٍ مَا يُزَحْزِحُهُمْ عِنْـــدَ الهَوَاهِي وَأَهْوَاءٌ بِهِمْ بَدَدُ
وَقُلْ لِمُرْتَفِـقٍ في بَيْتِ مَمْلَكَـــةٍ قَوْلاً تَبَرَّأَ مِنْـــهُ الْغَيُّ والفَنَـــدُ
مَاذَا تَرَى يَا وَلِيَّ العَهْدِ فِي رَجُلٍ بِقَلْبِـــــهِ مِنْ دَوَاعِي شَوْقِهِ كَمَدُ
أَقَامَ فِي بَلَـــدٍ حَتَّى بَكَى ضَجَرًا مِن بَعْضِهَا وَبَكَتْ مِنْ بَعْضِهِ بَلَدُ[9].

فهذه الطريقة في التخلص تذكّر بالنّمط الذي تحتذيه، وهو نمط استعمله النابغة عندما قال : من قصيدته التي مطلعها [البسيط] :

يَا دَارَ مَيَّةَ بِـــالْعَلْيَاءِ فَـــالسنَـــدِ أَقْوَتْ وَطَـالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ
(...)
فَعَدِّ عَمَّا تَرَى إِذْ لاَ ارتجـاعَ لَـهُ وانْمُ القُتُودَ عَلَى عَيْرَانَةٍ أُجُدِ[10]

وقال بشار في أنماط التخلّص المحمود الذي كانت تلهج به الأذواق النقدية، من القصيدة البائية الى مدح بها يزيد بن عمر بن هبيرة :

يَخَافُ المَنَايا إِنْ تَرَحَّلْتُ صَاحِبِي كَـأَنَّ المَنَـايَا فِي المُقَامِ تُنَـاسِبُهْ
فَقُلْتُ لَـــــهُ إِنَّ ٱلْعِرَاقَ مُقَامُه وَخِيمٌ إِذَا هَبَّتْ عَلَيْكَ جَنَـائِبُهْ
لَعَلَّكَ تَسْتَدْنِي بِسَيْرِكَ فِي الدُّجَى أَخَـا ثِقَةٍ تُجْدِي عَلَيْكَ مَنَـاقِبُهْ
مِنَ اَلحَيِّ قَيْسٍ قَيْسِ عَيْلاَنَ إِنَّهُمْ عُيُونَ النَّدَى مِنْهُمْ تُرَوَّى سَحَائِبُهْ[11]

ولم يكن حرص بشار على احتذاء البنية العامّة التي تتأسس عليها

الشرح : الهواهي : الأبار التي لا متعلّق لها ولا موضع للرّجل لنزولها لبعد جالَيْها.
والبدد : اسم مصدر بمعنى التفرّق.
مرتفق : من ارتفق ثبت وتمكن. والفند الكذب.

المطوّلات العتيقة، وهو حرص تجلّى في التمسك بالاستهلال الطلّلي الغزلي وبالركوب الى الممدوح واختراق المجاهل والمفاوز الموحشة، بأكثر من إخلاصه الحرص على التعلق بالمواقف النموذجية وما تقوم عليه من معان شعرية وتقتضيه من طرق في الصياغة، فنتج عن ذلك أن جاء كلامه على الطلل كلاما نموذجيا، وذكره المواطن التي اخترقها بالرحيل ذكرًا نموذجيا، مثلما جاءت مخالصه مخالص نموذجية. بل إن المرأة التي تحدّث عنها في هذا اللون من قصائده امرأة نموذجيّة الصفات تؤثر في الناس، وفي مقدّمتهم المتكلم بالقصيدة تأثيرا نموذجيا. وكان المدح الذي أشاد فيه بالقيم الإيجابية مدحا نموذجيا كذلك مادام قوامه التغنّي بالبطش وما يدور في فلكه من شجاعة وإقدام، وبالكرم وما يتعلق به من بذل واتلاف المال اتلافا.

يدلّ على هذا أن المرأة التي تغنّي بها الشاعر في هذه القصائد، سواء أفاض في ذكره صفاتها الخلقية والاخلاقية أم اختصر في ذلك الكلام، امرأة مصنوعة بالكلام على نمط امرأة المطوّلات الجاهلية والاسلامية، تحيل على مطلق من الجمال لا علاقة له بالتجربة والاختبار. قال من قصيدة مدح بها محمداً بن العبّاس السفاح مطلعها [الطويل] :

أَلَمْ يَأْنِ أَنْ تَسْلَى مَوَدَّةَ مَهْدَدَا — فَتَخْلُفَ حِلْمًا أَوْ تُصِيبَ فَتَرْقُدَا

(...)

أَجِدَّكَ لاَ تَنْسَى بِمَقْصُورَةِ اللِّوَى — عَشِيَّةَ إِذْ رَاحَتْ تَجُرُّ المُعَضَّدَا

عَسِيبًا كَأيمِ الجِنِّ مَا فَاتَ مِرْطُهَا — وَمِثْلُ النَّقَا فِي المِرْطِ مِنْهَا مُلَبَّدَا

تُرِيكَ أَسِيلُ الخَدِّ أَشْرَقَ لَوْنُهُ — كَشَمْسِ الضُّحَى وَافَتْ مَعَ الطَّلْقِ أَسْعُدَا

وَنَحْرًا يُرِيكَ الدُّرَّ لَمَّا بَدَتْ لَنَا — بِـهِ لَبَّةٌ مِنهَا تُـزِينُ الـزَّبَرْ جَدَا

وحَمْرَاءُ كِلْوَاذِ الكَثِيبِ تَطَرَّبَتْ — فُؤَادِي وَهَاجَتْ عَبْرَةً وَتَلَـدُّدَا

ثِقَالٌ إِذَا رَاحَتْ كَسُولٌ إِذَا غَدَتْ — وَتَمْشِي الهوَيْنَا حين تَمْشِي تَأَوُّدَا

تَرَى قُرْطَهَا مُسْتَهْلِكًا دُونَ حَبْلِهَا بِنَفْنَفِهِ منْ واضح اللِّيتِ أَجْيَدَا[12]

وقال من قصيدة مدح بها المهدي وابنه موسى [البسيط] :

بَانُوا بِهِنَّ وَفِي الأَحْدَاجِ غَـانِيَةٌ فِي جِيـدِهَا وَمَثَـالِي ليتهـاغَيَدُ
عَبْلٌ مُسَوَّرُهَا وَعْثٌ مُؤَزَّرُهَا مِثْـــلَ المَهَاةِ رَدَاحٌ نَبْتُهَا رَوَد
هَيْفَاءُ لَفَّاءُ جِرْدَحْلٌ مُخلخَلُهَا تُحْيِي وَتَقْتُلُ مِنْ شَاءَتْ بِمَا تَعِدُ
فَمَا يَفُوزُ الَّـذِي أَحْيَتْ بِمَنْفَعَةٍ وَلاَ لِمَنْ قَتَلَتْ عَقْلٌ وَلاَ قَوَدُ[13]

هكذا يكون بشار قد عمل جاهدًا في بعض الأحيان، على النهوض بشرائط البنية النمطيّة التي كانت تصاغ عليها القصيدة العربية التقليدية، فاحترم مقوماتها الأساسية احتراما يكاد يكون تامًا. وليس من الضروري

الشرح : المقصورة لا تخرج من البيت لنفاستها وحسنها فأهلها يحجبونها خشية عليها من الفتنة. اللّوى : مكان يكثر ذكره في الشعر القديم، وهو مادق من الرمل. المعضّد : التوب الذي له علم في موضع العضد. وهو شائع الاستعمال في الشعر ايضا.

العسيب : جريدة النخل المستقيمة. أيم :الحية ليست ذات سمَ. المرط : لحاف تأتزر به المرأة عند الخروج، ومافات مرطها تعبير عن امتلاء العجيزة وهي صفة جمال في الكلام الشعري والنّقا الكثيب من الرّمل النقيّ

أسعدا : نجوم المنازل اذا كانت تطلع الشمس فيها بدت مشرقة.

لبة : مجتمع العنق مع الصدر. الزبرجد :حجارة كريمة خضراء شفافة.

الحبل : عصب العنق والنفنف : المهوى الذي بين جبلين، شبه به جيدها. الليت : صفة العنق. الأجيد : الطويل الجيد.

الأحداج : جمع حدج وهو مركب النساء على الابل

عبل : ضخم. والمسور : محلّ السوار، والوعث : الهزيل، والمؤزّر : ما يشدّ عليه الازار وهو الخصر. والرّداح : الثقيلة الأوراك

الهيفاء : ضامرة البطن رقيقة الخصر. اللفاء : الضخمة الفخذين.

والجردحل : الضخم. المخلخل : محل الخلخال من الساق.

مثلما تشهد به القصائد الجاهلية، أن تقوم كلّ قصيدة تقليدية على جميع الأركان التي تتكون منها بنيتها النموذج، ذلك أنه للشعراء أن يوردوا مقاطع ممّا تتكون منه البنية المنوال دون مقاطع، فيكون المقطع الغائب حاضرا بغيابه تتوقعه الأذهان وتدرك أن له موطنه من الكلام. كما أنّ للشعراء أن يستبدلوا مواطن المقاطع فتأتي على تسلسل مخالف للمعهود. ولهم أيضا أن يستعيضوا عن المعاني الشعرية التي تنهض عليها المقاطع بمعان أخرى من جنس ما تحفل به القصيدة النمطيّة، كأن يستبدل الشاعر مقطع الطلل بمقطع وجداني يتأسس في الغالب على شكوى الدهر والتأمّل في تصاريف الزمان أو أن يبني الغزل على ذكر الطيف والخيال، أو يجعل الرحلة في الماء بدلا من الصحراء، لكن الكلام المستعاض به يظل ها هنا من جنس الكلام المستعاض عنه، فالناقة سفينة والسفينة ناقة مما يسمح بأن تستعير كلّ منهما صفات الأخرى، ومجاهل الصحراء مخوفة مهلكة مثلها مجاهل الرحلة المائية مهلكة، والشاعر يكابد ويتعب ويحمله الاصرار الى الممدوح حملا ترقى به اليه الأماني[14].

2 – وبشار آخر القدامى في نظر النقاد والدّارسين لأنّه «أقام سوق الرّجز» ووطأها للشعراء من بعده فأقبلوا عليها حتى صارت لأكثر هم الأراجيز المعدودة التي ولع بها العلماء بالعربية ذلك الولع الذي تشهد به كثرة الشروح التي وضعوها عليها. ويبدو أن فنّ الرّجز قد مرّ، قبل بشار، بطورين اثنين. أما الأول فيكاد قوله يقتصر على أجزاء معدودة يترنم بها سائر الناس في الحرب والحداء وما الى ذلك من المواقف المتصلة بشؤون الحياة، وهو في هذه الصورة، قليل الورود في شعر الشعراء الجاهليين[15]. وأمّا الطور الثاني فيردّه المؤرخون الى الأغلب العجلي (21هـ) أو العجاج وابنه رؤبة ويزعمون أنهم أوّل من افتنّ فيه عندما شبهوه بالقصيدة وجعلوا له أوائل[16]. وعندما جاء بشار كان الرّجز

وقفا على من اختصّ فيه من نسل العجّاج. لهذا حرص الدّارسون، في حديثهم عن رجز بشار، على ذكر الحادثة التي ساقته الى تعاطي هذا الفنّ. والذي في هذه الحادثة أنه : حضر بمجلس أبي الملدّ عقبة بن سلم أمير البصرة عقبة بن رؤبة بن العجّاج وبشار بن برد وجماعة، وأن عقبة بن رؤبة أنشد الأمير رجزاً يمتدحه به، أوأنشده أرجوزة أبيه رؤبة التي أوّلها :

وَقَـاتِـمِ الأعْمَـاقِ خَـاوِي المُخْتَـرَقْ

فلمّا أتمّها استحسنها بشار. فقال عقبة بن رؤبة لبشار : يا أبا معاذ هذا طراز لا تنسجه. فقال بشار : ألمثلي يقال هذا الكلام ؟ أنا أرجز منك ومن أبيك وجدّك. وانفضّ المجلس وقت العصر. فغدا بشار على عقبة بن سلم بهذه الأرجوزة التي أوّلها :

يَـا طَلَـلَ الحَـيِّ بِـذَاتِ الصَّمْـدِ

وهي تقارب المائتي بيت فلّما أنجزها بهت الأمير والحاضرون وقام عقبة بن رؤبة فخرج عن المجلس بخزي.[17]

ومهما يكن حظّ هذا الخبر من الصدق والاختلاق، فإن شعراء عديدين أصبحوا يضعون أراجيز كانوا، في مايبدو، يمتحنون بها قدراتهم على النهوض بشرائطها ويستعرضون امتلاكهم ضروب القريض وفنونه، حتى كأنها من الألوان التي يتوجب على الفحول أن يكشفوا فيها عن مهارتهم وتقدّمهم.

وفي ديوان بشار سبع أراجيز، أربع منها مطوّلة مدح باثنتين عقبة بن سلم الهنائي ووجعل الثالثة في مدح يزيد بن حاتم والرابعة في مدح داود بن يزيد. وأمّا الثلاث الأخرى فقد جعلها في الهجاء وخصّ بها حماداً والباهليّ، وهي جانحة الى القصر. ويبدو أن للشاعر أراجيز أخرى ضاعت مع ما ضاع من أشعاره، ففي الجزء الرابع من ديوانه أربع أبيات في الرّجز مطلعها :

لَمَّا رَأَيْتُ الحظُّ حظُّ جَاهِلٍ[18]

والذي يهمّنا من رجز بشار أنهُ، وهو يتحدّى به الفحول الذي اختصوا به، قد حاكى فيه صيغة من أقدم الصيغ التي مَرّ بها الشعر العربي إذ تكاد تجتمع كلمة الدارسين على أنّ الرجز أقدم من القصيدة. ثم انّه قد حاكى منه الصيغة التي طوّرها به الشعراء الاسلاميون، وهي الصيغة المطوّلة القائمة على النسيب وذكر الديار واستيقاف الرّكب عليها حتّى الوصول الى المدح الخالص. معنى هذا أن بشارًا كان قد رجع، في هذا اللون من شعره، الى أوّلية الشعر القديم قاطعا المراحل التي مرّ بها في طريق الاستواء نماذج ألوان من الكلام الفنّي.

3 – ثم إن بشارا في نظر الدّارسين، آخر القدامى لأنه اختار لهذا اللون من قصائده بالذات، لغة بدوية تشاكل بنقاوتها لغة الجاهليين وتضارعها صفاء وفصاحة أجراها على قوالب تَمْتَثِلُ شرائطَ البلاغة العتيقة وتتمثّلها. وكانت هذه اللغة قدّ لفتت اليها، من حياة الشاعر، الأنظار وتسببت في شيء من العجب والإعجاب بهذا الفارسي المولى يتمكن من دقائق أسرار الكلام ويحذق لطائف إجرائه على النحو الذي كان يأخذ به الفحول في السائر من أشعارهم على وجه الدهر. لذلك تجرّدت كتب الأخبار والتراجم، على عادتها، لتبرير العجب وتسويغ الموقف الذي اتخذه علماء اللغة قديما عندما أدرجوا كلام بشار في ما يجوز الاستشهاد به، فنسبت الى الأصمعي قوله، وكان في صف المعجبين بالشاعر : «كنت أشهد خلفا بن أبي عمرو بن العلاء وخلفا الأحمر يأتيان بشارًا ويسلمان عليه بغاية التعظيم ثمّ يقولان : يا أبا معاذ ما أحدثت فيخبرهما وينشدهما ويسألانه ويكتبان عنه متواضعين له حتى يأتي وقت الظهر ثم ينصرفان عنه. فأتياه يوما فقالا : ماهذه القصيدة التي أحدثتها في سلم بن قتيبة ؟ قال : هي التي بلغتكما. قالا : بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب. قال : نعم بلغني أن سلمًا يتباصر بالغريب فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرفه» وبقية الخبر أن بشارًا أنشدهما القصيدة التي مطلعها :

بَكْـرًا صــــاحِبَيَّ قَبْلَ الْهَجيـرِ   إنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ في التَّبْكِيـــرِ[19]

فقال له خلف الأحمر : «لو قلت يا أبا معاذ مكان «إنّ ذاك النجاح» «بكّرا فالنّجاح في التبكير» كان أحسن. فقال بشار : بنيتُها أعرابية وحشية، فقلت «ان ذاك النجاح» كما يقول الأعرابيون البدويون، ولو قلت «بكرًا فالنجاح في التبكير» كان هذا من كلام المولّدين، ولا يشبه ذلك الكلام، ولا يدخل في معنى القصيدة» فقام خلف الأحمر فقبّل ما بين عينيه»[20].

وزعمت تلك الكتب أن بعض الناس قال لبشار : «ليس لأحد من شعراء العرب الا وقد قال فيه شيئا استنكرته العرب من ألفاظهم وشكّ فيه، وإنه ليس في شعرك مايشكّ فيه فقال بشار : «ومن أين يأتيني الخطأ وولدت ههنا ونشأت في حجور ثمانين شيخا من فصحاء بني عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطاء، واذا دخلت الى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم، وأيفَعْتُ فـأبـديت الى أن أدركت، فمن أين يـأتيني الخطاء»[21]

ومهما يكن حظّ هذه الأخبار من الاختلاق والاصطناع، ومهما تكن حمّالة للموقف الصفوي الذي اشتهر به اللغويون والنحاة داعية اليه، فإنها تتأسس على ظاهرة في شعر بشار لا يخطئها الناظر فيه، هي ظاهرة الاحتفال باحتذاء لغة الشعر القديم مع شيء من الإدلال تجسّم في طلب الغريب. وما نظنّنا في حاجة الى ايراد الشواهد على انتشار هذه الظاهرة في هذا النوع من القصائد بل استبدادها بها، ففي ما توسّعنا في إدراجه من شعر الشاعر ما يغني عن المزيد.



هـذه أبرز القرائن الـدّالـة، في نظر العلمـاء بـالعربيـة والـدّارسين المعاصرين، على أن بشارًا كان «اخر القدامى». وهي عند التأمّل، قرائن تسوّغ الاستشهاد بشعر الشاعر وتبين المكانة التي يتنزّل فيها من تاريخ

الشعر العربي، وتتضمّن، قبل هذا وبعده، حكما في شاعرية بشار، ذلك أن القصائد التي جرى فيها صاحبها على نهج القدامى في بناء القصيدة واختيار ألفاظها واصطفاء تراكيبها، واعتمد طرائقهم في التخيل والتصوّر، هي التي فازت بإعجاب جلّ الناظرين في ديوانه.

غير أنّ الإعجاب الذي انتزعته هذه القصائد من متقبّليها، قدامى ومعاصرين، انتزاعا إنما يثير إحدى القضايا الكبيرة في نظرة العرب الى شعرهم القديم وفي الأسباب الداعية الى تفاعلهم معه التفاعل الذي لعلّه لم يدرك مداه أيّ جنس أدبي آخر. وتنهض هذه القضية على الأسباب والعوامل التي تحمل على أن يعترف لشاعر قلّد السابقين وسار على نهجهم وتمثّل طرائقهم واحتذى في كلامه كلامهم، بالتجويد ويحكم له بالتفوّق حتّى الالتحاق بمراتب المبدعين. ذلك أنه أقرب الى المنطق وأعلق بالمعقول أن الشاعر السالك مسالك التقليد والاحتذاء ليس له أن يرقى الى الاجلال مادام لا فضل له في ماابتدع ولا مزية في ما صاغ الا فضل التذكير بالموروث ومزية استخصاره في الأذهان. ثم ان الشاعر المتأخر من الحضريين إذا استعمل الألفاظ الكزّة الوحشية البدوية وأخذ بأساليب الأعراب البداة ولاذ بأنماط الغابرين في الأداء إنما يأتي بالشعر الذي يخدش الأذواق ويستعصي على المدارك عندما لا تجد الأذهان أبوابا للنفاذ الى مواطن الحسن فيه، وآية هذا أنّ أراجيز بشار، وهي التي في قمة الاحتذاء احتفالا بالغريب البدوي المتوعّر، تبدو منغلقة على القراءة ممتنعة على الفهم. وممّا يزيد هذه القضيّة تعقدا أن العلماء بالعربية قديما كانوا، من ناحية أولى لا يفترون عن مطالبة الشعراء بالابتداع والاختراع والسبق والاكتشاف، ويستحسنون من ناحية أخرى، هذا اللون المقلّد كلّ الاستحسان لايملكون النفس عن إبداء الاعجاب به، وكأن لا تناقض البتة بين الموقفين.

ومع أنّه قد قيل كلام كثير في الصفويين القدامى يحملون الشعراء

حملا على احتذاء السلف والاقتداء بهم وزجرهم عن الاحداث بإمعانهم في الازورار منه، وهوكلام يمنح، في معظمه، سلطة اللغويين النحاة والنقاد المتعصبين للقديم أكثر ممّا تستحقّ من أثر في تكييف الأذواق والضغط بها على المبدعين المجدّدين حتى نشأت، من ذلك، تلك المحنة التي ذكرها القاضي الجرجاني وابن طباطبا ومن اليهما من المنظرين، فإن الاعجاب بهذا الشعر المؤسّس، في جلّه، على امتثال مسالك العادة يظلّ واقعا يشهد به تأثيره القويّ في صنوف المتقبلين. وإذا كانت بعض التفاسير [22] تعزو ذلك، من بين ما تعزوه اليه، الى أنّ الطرائق في تذوّق القصيدة القديمة قد مهّدها العلماء ويسّروا على الناس سلوكها ممّا أدّى الى نشأة جمالية لهذا الشعر تفتح على محاسنه وتسمح بالتفاعل معه والنفاذ الى دقيق لطائفه، فإن هذه التفاسير، مع ما لها من وجاهة، تظلّ واهية القدرة على الاقناع، إذ يصعب أن نفهم كيف أن الاذواق تميل مع شعر لا تفهم عباراته وتصطدم ببعيد معانيه وترهق الارهاق كله بتمثل العالم الموهوم الذي يتحدّث عنه.

والذي عندنا أن للقضية وجهها الآخر المتعلّق بأسرار الأبنية الشعرية ولطائف خصائصها ودقائق ما يميّزها عن سائر أجناس الكلام الأدبي وما تنهض به من وظائف خاصة لا ينهض بها كلام دونها، فمتى لم يلتمس إقبال الشعراء الكبار على احتذاء الشعر القديم في أسرار الأبنية الشعرية وينشد ميل المتقبلين الى عملهم هذا في خصائص الشعر وخصائص وظائفه تظلّ الأجوبة قاصرة عن النفاذ الى مغالق العملية الشعرية ومضان قيمتها من حيث هي ظاهرة في الان نفسه، بسيطة ومعقّدة وقابلة في كل الحالات لأن تستبهم لاشتراك ما فيها مع استعمال الكلام ومع استعماله الاستعمال المخصوص (نعني في الكلام العادي وفي الكلام الأدبي، والشعر هذا وذاك وشئ آخر). ولو لم يكن هذا اللون من الشعر منغرسا في خصائص العملية الشعرية ضاربا بجذوره في صلبها وناهضا

في الآن نفسه بأدق وظائفها لكان قد اضمحلّ الاضمحلال التام مهما سعى أنصاره من لغويين ونقاد الى أن يضمنوا له من أسباب الاستمرار والدوام، ذلك أن قوّة التقليد لايمكن لها أن تعوّض الوظيفة وما تشبعه في الانسان من رغبة ملحة اليها.

ينتج عن هذا الفهم أنّ هذا النّوع من قصائد بشار، ومن القصائد التي هي عل شاكلتها في سائر دواوين الشعراء قبله وبعده، وهو يعنى باحتذاء الشعر القديم ويمعن في الاقتداء بشرائط صياغته، لا يقبل على ذلك من باب الامتثال فحسب لسنّة شعرية رسّخها اجلال السلف في ضمائر حملة عرشه من نقاد ولغويين، ذلك أن هذا الإجلال لاينهض على غير دعامة أويقوم على غير أساس. وليس من شك في أن اجيالا عديدة من القراء والدّارسين ما انساقت الى اكبار الشعر الوافد من أقاصي الجاهلية الا لأن له من القوّة ما يحمل الناظر فيه على الخضوع لصولة الجودة في ذاته. وهذه القوّة هي التي ارتقت به في مراتب الرّفعة الى حدود الأنْموذج والمثال فأصبح سنة للاقتداء والاتباع. وليس من شك أيضا في أن هذه القوّة لم تكن على هذا النحو من المتانة الاّ لأنها تستمدّ متّنها من الاهتداء الى جوهر الشعر والنفاذ الى خالص صميمه. ومن هنا يصبح لتمسّك الشعراء المعدودين، في جلّ العصور، بالقديم ينسجون على مناويله دواع أخرى غير الرّضوخ لسلطة الذين كانت أهواؤهم مع شعر الجاهلية من النقاد، وغير الاستجابة البسيطة لذائقة جماهير مثقفة وطأ لها الدرسون سبل تلقي هذا الشعر ومهّدوها حتّى باتت إغرابات المحدثين في هجرة أزمانهم الى أزمان مضت إغرابات أليفة مأنوسة قريبة من الضمائر لائطة بها. إنما يتمسّك الشعراء باحتذاء الأنماط القديمة لأنها تشرع لهم أبوابا من أبواب النفاذ الى جوهر العملية الشعرية وتدفع بهم في المسالك الموفية اليها.

ولعلّ أوّل ما يمكّن منه احتذاء النماذج القديمة إنما يتمثل في

الرّجوع بالكلام الى مرحلة التسميات الأولى، نعني ذلك العهد الذي شهد إطلاق الأسماء على الأشياء وشهد تأنيس الكون بتسميته وتسمية مكوناته. ومهما ألفنا اليوم من قول باعتباط العلامة في صلتها بالمسمّيات التي تحيل عليها، ومهما أقررنا به من تواضع واصطلاح في وسم الوجود وأشيائه بما يقيم لها هيئات في الأذهان من أجراس الأصوات فإن عهد التسميات الأول عهد شعري بالأساس. ويبدو أننا لاننفذ الى شعرية هذا العهد من تفهّم المنطق الذي تسمّى به الليل «ليلا» والنهار «نهارًا» إذا العكس لايمتنع، وإنّما ننفذ اليه من استحضار الوجود وأشيائه الى الذهّن بإقامة أمثلتها في أصوات متداولة يعرفها الناس فيما بينهم ويصرّفها الانسان في ما بينه وبين نفسه فيكون بذلك امتلاك الوجود. ويواجه الشاعر، أيّ شاعر، هذا العهد، عند كل ابداع، لأنّه ينيخ بعمله على علاقة الاسماء بمسمياتها وعلاقة الاسماء بالأسماء التماسا للصيغ الأمثل التي يستحضر بها الوجود وأشياءه الى الذهن. فمدار عمل الشاعر إذن على التسمية، إذ هو يراجع تلك الصلات بين الاسم والمسمّى وبين الاسم والاسم وبين المسمّى والمسمّى ويبحث في الانظمة التي تشدها بعضها الى بعض في حالات اتصالها وانفصالها عن ضروب من الصلات يكون الألق فيها أسنى والظلّ أروح والمسافة بين الأجراس الصوتية والمعنيّ بها أبعد من سطحية الوضوح وأقرب من ظلام التعمية، أو ينشد مسارب أخرى تنعقد بها التسميات في أنظمة تخرق المعتاد باستنباط الجديد وبعث القديم المنسيّ، فيكون الكلّ في الكل أليفا مستغربا ومأنوسا وحشيا وواضحا غامضا وبسيطاً مركباً معقدا. فالشاعر اذن مسكون بالتسمية، هاجسه المقيم تفكير دائم في الكائنات والكلمات، وكلّما فكر في التسمية ضرب رجعا الى المجسمات والصفات وهي تلبس الدلالة عكس اتجاه الإبحار نحو ضفاف التجريد والتشعّب. لهذا كان الرّجوع الى احتذاء الشعر القديم معاودة من الشاعر

لتلك العمليات الابداعية التي أعطت في يفاعة دفقها الأول تلك القصائد التي احتلت من الضمائر منازلها الأحسن وارتقت الى مرتبة النموذج يحيط به التقديس. معنى هذا أن بشارًا، وهو يلائم بين قصائده هذه وبين النماذج التي تحتذيها والتي كانت قد امتزجت بوجدانه وبتمثله عالم التسمية امتزاجها بوجدان المتقبلين وتمثلهم الوجود، إنما كان يباشر الرجوع إلى المنابع الأول التي انبثق من رحمها الشعر. واتخذ هذا الرجوع الى المنابع الأول، عند بشار، هيئة محاكاة القصيدة الانموذج وكانت قد أصبحت أنموذجا عندما أكثر السابقون من محاكاتها باستحضار مراحلها في الإبداع مثلما اتخذ هيئة العودة الى الرّجز، وهو في عرف الدّارسيين فجر الشعر العربي القديم أو أصله أو بدايته، وهذا يعني أنّه رجع الى المبتدأ والى الغاية.

لكن ما الذي يجعل من الرجوع الى المنابع والأصول بمعاودة المنطلق ومحاكاة النماذج عملا ضاربا في الشعر بجذوره البعيدة ؟ وكيف يكتسب الكلام الذي هذا نوع استعماله صفة الشعرية أو يتمكّن من النهوض بوظائفها.

يلتمس الجواب عن هذه الأسئلة في عمل الظواهر نفسها التي يكون بها الابداع الشعري انطلاقا نحو الأصول الغوامض والبدايات النائية وعهود التسمية البعيدة.

فأن يرجع بشار، وغير بشار من الشعراء الكبار، الى المنابع الأول التي انبثق منها الشعر باحتذاء نماذجه ومعاودة منطلقاته إنما يعني التغلغل صعدًا في ذاكرة الجماعة حتى تنبعث تلك الايقاعات الانغام أصداء مستحضرة في الحاضر من وجود أسطوري سحري واجهت فيه البشرية العالم فبسطت عليه سلطان التسمية منتصرة على عوائق المكان والزمان ظافرة. وليس من شكّ في أن حركة الرجوع هذه أصل من أصول

الشعر مادام يقوم في أكثر صيغة انتشارًا على التذكر والتفكر، نعني استحضار الموقف والتفاعل معه وقد أسهم قيام القصيدة التقليدية على التذكّر في تكييف بنيتها المقطعية حتى استوت على النحو الذي رقت به الى الأنموذج.

غير أنّ الرجوع الى زمن البدايات والأصول قد حتّم، من ناحية أخرى، أن يكون اللفظ المستعمل في هذه القصائد، نازعا الى الغموض حتّى تكسى الدّلالة بغلالة تؤدّي الى ملازمة الدّال المدلول أو انغلاق الاسم على مسمّاه، فإذا ما ارتسمت العلامة على الحس لم تخترقها المدارك الى ما تشير اليه، وانّما تتراءى كائنات مبهمة تدعو بقوّة الجرس فيها الى توهّم المعاني توهما. يحتّم الرّجوع الى الأصول اذن التحوّل بالألفاظ من أحكامها من حيث هي علامات، الى ظواهر تدرك ولا تدرك لأنها تجلو من الدّلالة وجها وتحجب وجوهًا، وذلك حتى يكون التعامل معها موقفا يسعى الى الإحاطة بما تخفي انطلاقا من ذلك الذي تجلى ويتوغل في التوهّم والتخييل وإنه لميدان يختص به الشعر إذ للألفاظ فيه هيآت وظلال. بهذا يصبح موقف المتعامل مع الألفاظ القديمة في هذا اللون من القصائد موقفا مشابها لمواقف الأوائل من اشياء الوجود، غير أن الفارق يكمن هذه المرّة في الانطلاق من العلامة بدلا من الشئ أي من الاسم بدلا من المسمّى. إن الأوائل قد سمّوا العالم فامتلكوه وإن الأواخر يفكون ألغاز التسمية لامتلاك الوجود، أمّا الشعراء فمجالهم العلاقات بين الأسماء والمسميات.

ينتج عن هذا أنّ بشارًا وإن استعمل هذه اللغة العربية المصفاة من باب الاعتداد بامتلاكه اللغة شأنه في ذلك شأن سائر الشعراء يسكنهم الاعتزاز الكبير بالإلمام بشوارد الكلام، أو من باب الادلال بفقه للفّظ لم يتأت لكثير من أضرابه ومنافسيه، فإنّه قد استعملها أيضا واستقرّ عليها اختياره، لأنها تلائم الغرض الذي ينهض به الشعر كلّ الملاءمة وتنسجم

مع ماهيته كبير الانسجام. ذلك أن العالم السحري الغامض البعيد المتنائي إنما يحيل عليه لفظ وحشي كالمأنوس ومأنوس كالوحشي، إذ هو مأنوس بمألوف الصيغ والاشتقاق وبانتمائه الى متن اللغة التي قدّ منها، ووحشي بغياب المدلول الذي يشير اليه وتنائي العالم الذي ينزع الى الالتحاق به.

فإذا واجه القارئ كلاما من هذا القبيل في هذه الأرجوزة الشّهيرة :

وَطَامِسِ السَّمْتِ جُمُوحِ الْوِرْدِ   خَالٍ لأصْوَاتِ الصَّدَى الْمُصَدِّي
أرْضًا تَرَى حِرْبَاءَهَا كَالْقِرْدِ   يَمِيدُ فِي رَأْدِ الضُّحَى الْمُمْتَدُّ
لِلْقُورِ فِي رَقْرَاقِهَا تَرَدِّي   زَوْرَاء تُخفِي عَجَبًا وَتُبْدِي
مِنْ لاَ مِعَاتٍ كَالسَّعَالِي البَدِّ   تَلْمَعُ قُدَّامِي وَطَوْرًا بَعْدِي
كَأَنَّ قُصْوَى أكمِهَا تُسَدِّي   لاَ بَلْ تُصَلِّي تَارَةً وَ تُرْدِي
تَرْقُدُ في رِيْعَانِهَا المُرْقَدِّ   وَعاصِفٍ مِنْ آلِهَا الْمُشْتَدُّ
صَدَعْتُهَا بِالْعَيهمِ العَلَنْدِ   يَلْقَى الضُّحَى بِمَنْسِمٍ مُكَدُّ (...)[23].

لم يدر، على وجه الدقّة، عمّا يتحدّث الشاعر، وعسر عليه تمثّل العالم الذي ينهض الكلام لابرازه الى الأذهان. لهذا كان عليه أن يبحث، بعد طول تدبر وتخمين وتوهّم في بطون المعاجم ومصنّفات الغريب والمهمل، عن المحتجب وراء أستار الكلام وقد تكثّفت تضنّ بمداليلها وتمتنع من التشقيق عنه. وليس يكفي القارئ أن يفكّ غموض الألفاظ المفردة حتى تسفر له الدّلالة عن وجهها، ذلك أن البيت الأول، في هذا الشاهد مثلا، يظلّ غامض المعنى مهما توسلّنا اليه بمعاجم الغريب ومسوّغات الخلاف بين النحاة واللغويين. ثم إن الغموض في البيت الأوّل يحيل على غموض في البيت الثاني، فتتكثف الحجب حتّى لا تبقى سوى الأصوات، لاشئ غير الأصوات، تكوّن عالما من الاجراس

الموقعة توحي بهذا الخاطر أو ذاك من الخواطر النازعة الى عالم يتشكل وراءها مرجعا غامضا مبهما في ذهن يبدو له الكلّ أسرارًا وأحجية تدفع الى الأسرار والأحاجي. ولكن الشاعر، وهو يستعمل كَلِمًا لا تخترقه الأذهان الى المعاني بيسر، إنما يستعمل ألفاظا كانت في التداول استعملها سلف بعيد في الدلالة الشفافة على الأشياء التي سمّاها بها، فهي إذن ليست من ابتداع بشار وأضرابه، ولكن بشارًا وأضرابه هم الذين بعثوها الى الوجود لتستحضر بالتداول ذلك العالم الذي تناءى في تسميتها وتلتقي بالعهد الذي استعملت فيه للتسمية. ثم إنّ الشاعر كثيرا ما كان يعمد الى استعمال هذه الألفاظ في أبنية كانت دالة بيسر وأصبحت دالة بمشقة يكابدها المتقبّل مكابدة. وهذا يجعل الصيغ المتروكة المهجورة تحيل باستعمالها من جديد على العهد الذي استنبطت فيه الصيغ. ومهما تكن هذه الصيغ متناهية الأصول والقواعد فإن لها في التناهي تحوّلات وحركة. ولو لم يكن ذلك كذلك لكانت قد توقفت باللغة التصاريف فنفد الكلام.

ثم إن الشاعر يحرص من جهة ثانية، كلّ الحرص أحيانا، على أن يورد في هذه القصائد ألفاظاً متداولة قريبة من الأذهان شفافة وصيغا وأبنية متواترة من بسيط ما يجري على الألسن. وهذا المأنوس من اللفظ والمعهود من التراكيب والاستعمالات، وهو يتجاور، في حيز ضيق أحيانا هو حيّز البيت، ومتسع بعض الاتساع هو حيز القصيدة، ينهض زيادة على الفجاءة التي يحدثها في المتقبّل، وهي فجاءة وقفت عليها طويلا الدراسات، بوظيفة الإحالة على العالم والالتحام بالمرجع فيه، ولكنها إحالة من نوع خاص، فكما أن العالم في آن واحد ظاهر خفيّ ومأنوس متوحّش وقريب من الأذهان بعيد عنها، كذلك هذه القصائد بتعقّد ألفاظ وتراكيب فيها وبساطة ألفاظ أخرى وتراكيب عالم عجيب بديل من العالم المحكي العجيب وعوض عنه.

ثم إنّ الرجوع الى زمن البدايات والأصول وهو الهاجس الذي يسكن شعراء التقليد، باحتذاء الأبنية القديمة واستعمال الألفاظ والتراكيب التي انسجبت من التداول لتنائي مسمّياتها في عالم أصبح مكتوما مجهولا بعيدا قاصيا أو للاستعاضة عنها بألفاظ وأبنية غيرها، ينتج عنه موقف من العالم قام عليه أكثر الشعر القديم ولازم اتخاذه أكثر الشعراء الكبار. والذي يتمثّل في هذا الموقف أن الشاعر ينصت الى العالم وينطق بلسان حاله عوض أن يتحدّث هو عن العالم ويذكر وجهة نظره فيه. معنى هذا أن الشاعر، في أكثر الشعر القديم، لايتحدّث عن العالم اخبارًا وإنما يذكر حديث العالم وهو ينطق بالكليات.

ويتجلّى هذا، من أبرز ما يتجلّى فيه، في البنية المقطعيّة التي تتكوّن منها القصيدة النمطية القديمة، ذلك أن هذه القصيدة مقاطع في الغالب، ثلاثة أقام النقاد بينها وبين مواطن الكلام فيها شروط التناسب، وجعلوا من البيت في كلّ مقطع وحدة تنزع الى التمام ومن مقومات هذه المقاطع أنها مكتملة وتامة ومنتهية حتى اذا انضمّ بعضها الى بعض كان ذلك على أساس التجاور والتداعي لا على أساس التعاقب والتتابع والتّوالد. إن كلّ مقطع من مقاطع القصيدة القديمة بناء تام كامل مستقل وقائم برأسة، ولكنه يظلّ مع ذلك، في حاجة الى المقاطع الأخرى، هي حاجة الأبنية الكاملة تنشد بإضافة الكمال في بعضها الى الكمال في بعضها الأخر غاية الكمال القصوى. وهذا تدل عليه حالة الانفصال والاتصال القائمة بين المقاطع، وهي حالة كان يدركها الشعراء والنقاد في آن فاستنبطوا لها ضروبا من المخالص يتمّ بها الوصل بين مفاصل القصيدة وذلك حتّى لا يكون الانتقال من مقطع الى آخر انتقلا مفاجئا، واذا صادف وكان مفاجئا نهض بوظيفة ايقاع الفجاءة وتحقيقها. ومهما تجاوبت هذه المقاطع وتداعت، وهي تتكوّن من المعاني الشعرية الفرعية التي تنهض عليها، ومهما بدا بعضها محيلا الى بعض في ما يشبه

بنية التدّرج، فإن الزّمن الذي ينتظم القول الشعري وقد رتبه الشاعر ترتيبا معينا ليس بالزمن الذي يحاكي الزمن الذي يخضع له المقول أو يسايره مساوقة. بل إن بين الزمنين (زمن الكلام وزمن المحكي بالكلام)، في الغالب، شيئا من التعارض والتوتّر والتطالق غير يسير. يدل على ذلك أن القارئ كثيرا ما يستحيل عليه أن يتبين ترتيبا متعاقبا للمقول. والسرّ في هذا أن ما يذكر أوّلا ليس هو الذي حدث أوّلا وأن ما يذكر لاحقا ليس هو الذي حدث لاحقا وإنما هي المقاطع أركان القصيدة تامة مكتملة بذاتها يختار لها الشاعر الترتيب الذي يراه أليق بإدراك الغاية.

ويعرف الملمون بالشعر القديم، لا محالة، أنّ شعراء عديدين، قبل بشار وبعده، قد تصرفوا في ترتيب المقاطع التصرف الذي يوحي بالتدرج حينا ويمعن في خرقه حينا، ويبقي في كلّ الأحيان على التقطع والانفراط غالبا على أبنية على أبنية المطولات. ذلك أن بنية الانفراط هي البنية التي تلائم أكثر من غيرها جوهر الشعر القديم. وهذا لأنه لا سرد ولاحكاية ولاقص يستغرق هذه القصائد من أوّلها الى آخرها، فإذا ما طرق السرد مواطن من القصيدة التقليدية لم يعد ذلك بعض الأبيات، وكان على نحو معين متسام على المحدود في غالبه. والسبب في ذلك أن السرد اخبار بما جرى وقص لما يفترض أنه قد حصل وكان، وهذا يستدعي الظرف الزماني والمكاني ويقتضي التعاقب اقتضاء فينشأ التضارب بين ما جعلت القصيدة له وبين ما تكونت منه. ولا يجب أن يغيب عنا أن هذا الضرب من القصائد القديمة إنما ينطق بالكليات المتسامية على الزمان والمكان والوقائع المحدودة ليتعلّق بالثابت المطلق. أليس هو كلاما وافدا من وراء القرون منعتقا من كلّ الحدود فائضا على البلي ملابسا المطلق الذي ينطق بلسان حاله ؟ ثم أليس الرجوع بالإبداع الى المنابع والأصول اختراقا للحاضر والماضي القريب نحو ماض بعيد موهوم ؟ أليس من أوكد غايات الخطاب الصادر عن

العالم، بل عن كلياته، أن يكون ملغيا للزمان متعاليا عليه رافضا الانصياع له، وإلا ألغى ذاته نفسها ؟

وحتّى يدرك الشعر القديم الذي هذا نوعه هذه الغاية أوْلَى اللغة التي يستعملها عناية خاصّة. وهي عناية تمثّلت أساسا في اختيار ألفاظ متشابهة واجرائها في تراكيب متجاوبة متقاربة لفتت أنظار النقاد من أقدم الأزمان فحكموا لها بالشرف والرّفعة ومال الى استهجانها الدارسون المعاصرون فرموها بالتكلف واعتبروها قوالب جامدة أو ضربا من ضروب التحذلق واللّعب. والحق أن هذه الظاهرة تنهض على معادلة بسيطة كانت الركن الذي تأسس عليه معظم الشعر القديم، ذلك أن النطق بلسان حال العالم وهو يذكر جواهره الثابتة لا يتم الا بجواهر الألفاظ. فجوهر اللغة هو جوهر الشعر وجوهر الشعر كلام يذكر فيه جوهر العالمَ. حاصل هذا أنّ الشعر لا يدرك جوهر العالم الا اذا تعلّق بجوهر اللفظ. لهذا كان الشعر القديم ناطقا بلسان حال الكليات غير معني بالتفاصيل والجزئيات. فمنتهى اكتمال الشعر أن يدرك من اللغة جوهرها المصفّى حتّى يدرك جوهر الكون المصفّى. ولكن المطلق، في عرف الذين تأمّلوه وحدّوه، شكل مفرغ من الأخلاط والجزئيات اذ الأخلاط تفسد منه الصفاء والجزئيات تتهاوى به الى المحدود المجرّب الذي تجري عليه أحكام التحوّل والتغير وتجري به نحو العدم والفساد. لهذا كان جوهر اللغة ألفاظا وصيغا نموذجية مفرغة من التعلق بالمجرّب المحدود متسامية على المراجع لأن تساميها هو الذي يسمح للشاعر بالانتقال من الشعر المقول في الزمان والمكان المحددين الى جوهر الشعر مطلقا. وجوهر الشعر شأنه شأن جميع الجواهر يفيض على محدود الزمان والمكان ليغترف من الأزل منسحبا على الأبد السّرمد.

هكذا إذن نصل الى أنّ القصائد القديمة سواء بالمواضيع التي تطرقها (نعني النطق بلسان حال العالم في عديد المواقف انطلاقا من جوهره

المصفى) أو بالملاءمة بين صيغها ألفاظا وتراكيب وبين تلك المواضيع، إنما هي كليات مكتفية بذاتها يحاول الشاعر أن يسمو فيها بخطابه البشري المحدود الى الدّوام والاطّراد. لهذا كان الرّكن الأساسي في بنية القصيدة وحدات مكتملة في مقاطع قائمة برؤوسها ينضم بعضها الى بعض وقد اكتملت وبلغ كلّ منها التمام الذي يزيده اكتمالاً التقاؤها باكتمال الأخر وتمامه صعوداً نحو إدراك المثل. ولأمر من هذا القبيل سمّت العرب الشعر نظما وأقامت بينه وبين نظم الجواهر في العقود ألوان التشابيه، فالنظم وصل مُكْتَمِلٍ في ذاته تام بذاته الى مكتمل آخر دون أن يكون الأول سابقا في الزمن أو أحق منه بالتقديم أو أجدر منه بالصّدارة.

على أنه ينبغي أن نضيف الى هذا كلّه أن بشارًا، في هذا اللّون من شعره، شأنه شأن أضرابه من الشعراء المعدودين، لم يكتف، عند احتذاء النماذج بمحاكاة المحاكاة لنحكم على كلامه، من ذلك بأنه كان ظلال الظلال، وإنما ضرب صعداً في مجاهل الإبداع على النحو الذي ضرب به قبله السابقون مقتدين بمن كان أسبق منهم حتى اكتمال النهايات في أسطورة البدء الشعري. وهذا معناه أن بشارًا كان في هذا اللون من قصائده مبدعا إبداع التقليد والاحتذاء لأنه كان مثل سابقيه مسكونا بالهاجس الذي سكنهم وهم يستنبطون للعالم الأصوات التي تنطق بجوهره النطق الأبدي متحدية الفناء. يدلنا على هذا أن الشاعر لم يعثر له على سرقة في تلك العهود النقدية التي كان البحث فيها عن السرقات شغل العلماء المفضّل، وأنه نقل عنه، من ناحية ثانية أنه قال : «لم أزل منذ سمعت قول امرئ القيس في تشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد حيث يقول :

«كـأنَّ قلوبَ الطَّيرِ رطبـا ويـابِسًا لدى وكرها العُنَّابُ والحشَفُ البالي

حتى قلت :

كَـأَنَّ مُثَـارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وأَسْيَافَنَـا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهْ»[24]

فأن يرفع هذا الشاعر رأسه الى حيث رفعه الفحول الأوائل ويقيس قامته في زمانه على قاماتهم المتوجة بالأكاليل الأسطورية إنما يعني أن ابداع التقليد رهان خطير لايتطاول فيه صاحبه على مقدّس فنيّ فحسب ولكن يتغلغل به أيضا مشدوداً الى قيود حاضره مكبلا بعوائقه في معارج المخاطرة بطيّ الزمان. وليس من شك في أن للشعر الذي هذا نوعه وقعا على النفوس عجيبا إذ له في يفاعته عمر القرون السابقة وكان ذلك قد تجلّى، من بين ما تجلّى فيه، في ما جاء في التآليف القديمة من أن بشارًا عندما أنجز أرجوزته الدالية في عقبة بن سلم انشاداً «بهت الأمير والحاضرون». [25]

---

1) العمدة. الجزء I تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ط 5، 1981 ص 225، 226

2) الديوان ج I ص 255 - 256.

3) المصدر نفسه ج III ص 71، 72، 73.

4) المصدر نفسه، ج I ص 271 - 272.

5) المصدر نفسه، ج I، ص 248 - 249.

6) الديوان ج I ص 227 - 233.

7) المصر نفسه، ج III، ص 78 - 80

8) ظهرت في السنوات القليلة الماضية أعمال عديدة استعمل أصحابها ما أطلقوا عليه عبارة «المنهج الأنتروبولوجي» في دراسة الشعر، ومن هذه الأعمال نذكر على سبيل المثال : على البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت 1980،

9) - المصدر نفسه ج، II ص 196

10) الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف 1985 ص 16.

11) المصدر نفسه، ج I، ص 333

12) المصدر نفسه، ج II، ص 33 - 34

13) - المصدر نفسه ج II ص 195 - 196

14) - آية هذا أن بشارًا عندما جعل رحلته الى الممدوح على ظهر سفينة استعمل كلاماتذكر به في العادة الدّواب. قال في المهدي :

وَقُرِّبَتْ لِمَسِيرِ مِنْـــكِ يَومَئِذٍ مَرَاكِبُ مِنكَ لَمْ تُولَدْ وَلَمْ تَلِدِ

(...)

تَلْـوَى الأزمّة في أذْنَـــابِهَا وَبِهَا في السَّيْرِ يُعْدَلُ إنْ جَارتْ فَتَقْتَصِدُ
مِنْ كُـــــلِّ مُقْرِبَةٍ لِلسَّيْرِ مُنْفِزَةٍ خَوفًا تَجْمَعُ مِنْهَا الجُوْجُؤُ الأجُدُ.

المصدر السابق ج II ص198.

15) - من ذلك مثلا أن بديوان امرئ القيس أربع أراجيز قصيرة. أما لبيد فبديوانه 15 أرجوزة.

16) - جاء في العمدة «وأول من طوّل الرّجز وجعله كالقصيد الأغلب العجلي (...) ثم أتى العجّاج فافتنّ به». ج I. ص1899.

17) - الأغاني ج III ص 170 وديوان بشار ج IIص 156

18) - الديوان ج VI ص160.

19) - المصدر السابق ج III ص 184. قال عبد القاهر الجرجاني في بيان قيمة «إنّ» واعلم أن من شأن «أنّ» إذا جاءت على هذا الوجه أن تغني غناء الفاء العاطفة مثلا وأن تفيد من ربط الجملة بما قبلها أمرًا عجبا فأنت ترى الكلام بها مستأنفا غير مستأنف مقطوعًا موصولاً معا» دلائل الاعجاز. تحقيق محمد عبده. دار المعرفة بيروت 1978 ص 211.

20) - أنظر الأغاني ج III ص184.

21) - وردت في الاغاني ج III ص143 - 144 وفي البيان والتبين ج I ص52.

22) - قال أبو بكر الصّولي معللا ازورار العلماء عن شعر ابي تمام : «فلا تنكر أن يقع ذلك منهم، لأنّ أشعار الأوائل قد ذلّلت لهم، وكثرت لها روايتهم ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها، فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيدها وعيب رديئها (...) ولم يجدوا في شعر المحدثين مذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ولا رواة كرواتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به، وقصروا فيه فجهلوه فعابوه» أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر ونظير الاسلام السعدي، دار الأفاق الجديدة ط 3 بيروت 1980 ص 14.

23) - الديوان ج II ص161 - 162.

24) - المصدر نفسه ج I ص335

25) - الأغاني ج III ص190.

كون المسمّيات

لَمْ أُصِبْ شَافِيًا لِمَا بِيَ مِنْهَا غَيْرَ شيْءٍ ذَكَرْتُهُ فِي القَصِيدِ

بشّار، الديوان، ج 3، ص 134.

ولبشار لون من الشعر ثان كان له، في ديوانه، ذلك الأثر الكبير الذي اشتهر به واستخلص منه القدامى والمعاصرون قولهم في الشاعر بأنّه كان «أستاذ المحدثين وسيدهم». ويتمثل هذا اللّون في تلك القصائد والمقطوعات الكثيرة التي لم يعن فيها صاحبها باحتذاء القصيدة القديمة بقدر ما اعتنى بالخروج عليها فاحتذاه وتعمّد تعهّده بالتّطوير. ولما كان هذا اللون الثاني يتضمّن، في عرف الدّارسين وتقديرهم، «حداثة» بشار فإن الجهود قد انصرفت اليه باحثة عن سمات التجديد وخصائصه. غير أن الناظر في مختلف الأعمال اليها اعتنت بجديد هذا الشاعر سرعان ما يخرج بأنّ جلّها يكاد يقصر همّه على القصائد الغزلية لا يكاد يتعدّاها الى الفخر والمدح والهجاء إلا نادرا.

ولم يكن هذا الموقف الاجرائي بعيدا عن التلاؤم مع المادة التي يهتمّ بها، ذلك أن للغزل، في ما بقي من ديوان بشار، منزلة بارزة تعدّت الشعر الى صاحبه. فبسبب هذا الغزل تتالت على الشاعر المحن ابتداء بالحملة التي شنّتها عليه طائفة من فقهاء البصرة واشرافها مرورا بإجلائه عنها سنوات طويلة(1)، حتّى مصرعه بضرب السياط بعد أن كان الخليفة المهدي قد نهاه عن ذكر النساء وهدّده وتوعدّه. بل ان الغزل هو الذي مازال يحمل الدّارسين على الضجر ببشار والاستيحاش منه والنقمة عليه.

غير أن هذا الموقف، وهو على خطّ بيّن من السّداد، سرعان ما ينقلب، عند التأمل، الى قضيّة شائكة، ذلك أن الشعر العربي، في مختلف العصور التي تقلّب عليها، حافل بالغزل، وأنّ طائفة من الشعراء قد جعلته الغرض الرئيسي في أعمالها. وأنّ الذين شهدوا ظهور الإسلام

أنشدت بمحضرهم الغزليات أو تمثلوا بها دون أن يؤثر عنهم أنهم استنكروا هذا الشعر أو انزعجوا منه أو اعتبروه خطرا على الأخلاق. ثم إن في الغزل القديم ذلك اللّون الذي يسمّى «إباحيا» مرّة و«ماديا» مرّة و«حضريا» مرّة والذي كان الشعراء قد طرقوه حسب ما ينهض عليه من فنيات. وإذا كان هذا اللون قد أزعج بعض الضمائر المحرجة فإننا لا نعرف منهم من كان قد دعا الى اهدار دم شاعر أو أسرف عليه في النَعاء بسبب غزلية من الغزليات التي تبدو مجترئة على التصريح.

وإذا كان هذا ولم يكن بشار هو الذي ابتدع هذا اللون من الشعر لم يجد الناظر في التآليف فيه بدّاً من أن يستغرب الضجّة التي أقامتها طائفة من الناس حول االشعاره الغزلية، فما الذي جاء في هذه الغزليات وعبأ ذلك الجمهور الواسع ضدّ بشار وحمل النقاد المعاصرين خاصّة على انتقاده عليه ؟ قال أبو عبيدة في جواب من سأله عن السّبب الذي من أجله نهى المهديّ بشارا عن ذكر النساء : «كان أوّل ذلك استهتار نساء البصرة وشبانها بشعره، حتّى قال سوّار بن عبد الملك الأكبر ومالك بن دينار : ما شيء أدعى لأهل هذه المدينة الى الفسق من أشعار هذا الأعمى، ومازالا يعظانه. وكان واصل بن عطاء يقول : ان من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد. فلما كثر ذلك وانتهى خبره من وجوه كثيرة الى المهدي، وأنشد المهدي ما مدحه به، نهاه عن ذكر النساء وقول التشبيب، وكان المهدي من أشدّ الناس غيرةَ» قال (صاحب السؤال) فقلت له : ما أحسب شعر هذا أبلغ في هذه المعاني من شعر كثير وجميل وعروة بن حزام وقيس بن ذريح وتلك الطبقة، قال : «ليس كلّ من سمع تلك الأشعار يعرف المراد منها، وبشار يقارب النّساء حتّى لا يخفى عليهنّ ما يقول وما يريد، وأي حرة حصان تسمع قول بشار فلا يؤثّر في قلبها، فكيف بالمرأة الغزلة والفتاة التي لا همّ لها الاّ الرجال» وأنشد أبو عبيدة الرّائية ثم قال : «بمثل هذا الشعر تميل

القلوب ويلين الصعب»[2]. والذي في كلام أبي عبيدة أنَّ الضجّة لم تقم على بشار لأنّه تغزّل فأكثر من الغزل، وانما قامت عليه قيامة بعض الناس لأنّه تغزّل على نحو معيّنٍ استفزّ به الضمائر حتّى أهاج عليه حماة الأخلاق. معنى هذا أن الذي رُدَّ على بشار ليس غزله وإنما رُدَّتْ عليه طريقته في التغزّل، فهذه الطريقة هي التي نفذت الى طائفة كبيرة من المتقبلين. جاء في الأغاني قول بعضهم : «عهدي بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة إلاّ يروي من شعر بشار، ولا نائحة ولا مغنيّة الا تتكسّب فيه»[3].

ولكن طريقة بشار في هذا اللون من غزلياته هي التي استمدّ منها الدّارسون خصائص حداثته. ففي هذه الخصائص لابدّ من امعان النظر وعن هذا الذي يجعل الشعر يتغلغل في الضمائر اعجابا الى حدّ الافتتان ونكرانا الى حدّ رمي الشاعر بالفسق لابدّ من التساؤل.

يتمثّل «تجديد» بشار، أوّل ما يتمثل فيه من بسيط المظاهر، في التزام الشاعر بغرض واحد يقيم عليه عددا وافرا من قصائده، مواصلا بذلك نزعة الخروج على القصيدة التقليدية. وكانت هذه النزعة قد ابتدأت قبل بشار، سبقه اليها عمر بن أبي ربيعة وأضرابه من الشعراء الغزلين الذين حولوا مقاطع الاستهلال الى قصائد قائمة برؤوسها. ولكن استقلال القصيدة بغرض من أغراض الشعر واحد واكتفاءها به ليس، في حدّ ذاته، بالسمّة البارزة التي يتميّز بها التجديد، ذلك أن هذا المبدأ لا يتنافى مع البنية التقليدية التي كانت ترد عليها القصائد النّموذجية بحكم ما كانت تنهض عليه من انفراط منضّد. ثم إنّنا، من ناحية ثانية، لا نعرف ما إذا كانت مقاطع القصيدة المطوّلة قد نشأت منفصلة بعضها عن بعض ثم اجتمعت في ذلك البناء الذي تشهد به نماذجها، أم تفرّعت بالتولّد والنموّ والتفرّع ضمن بنية في أصلها واحدة. وفي الحالة الأولى كما في الحالة الثانية لاشيء يمنع انفصال مقاطع القصيدة التقليدية واستقلال

بعضها عن بعض في أبنية قائمة برؤوسها ما دامت تلك المقاطع قد كانت، في آن واحد، منفصلة متّصلة في تركيب موقفي لا يتطلب انتظاما تعاقبيّا. ولعلّ النقاد القدامى لم يحرجوا باستقلال المقاطع في قصائد قائمة على الغرض الشعري الواحد لهذا السبب، اذ هم لم يتبيّنوا فيه انتهاكا يخرق مقوّمات الشعر. ثم ان بنية الانفراط التي كانت عليها المطوّلات الشهيرة قد كانت واقعا مألوفا لديهم فلم يستغربه الا الدارسون المعاصرون بوحي من مفاهيم وفدت من الدراسات الأجنبيّة وفطن لها خاصة المستشرقون"[4].

ويتمثل «تجديد» بشار أيضا، في هذا اللون الثاني من شعره، في ما استعمله فيه من لغة سهلة بسيطة نعتها القدامى بالرقة ورآها المعاصرون محاكية لمألوف ما يتخاطب به الناس في حياتهم اليومية من كلام. وفي هذه القصائد المجددة أجرى بشار ألفاظ العامّة وصيغها وطرقها في تمثّل شؤونها حتى ذهب في كثير من الأذهان أن هذا اللون من الشعر مرآة تعكس الحياة الاجتماعية وتصوّرها أصدق تصوير. ومن الأبيات التي يستشهد بها في اقامة البرهان على هذا الخليط من المذاهب نذكر قوله [الخفيف] :

نُورَ عَيْنِي تَرَكْتِ قَلْبِي جَنَاحَا   يَوْمَ فَارَقْتِنِي فَحَنَّ ونَاحَا[5]

وقوله [الخفيف] :

أَيُّهَا النَّاصِحُ الرَّسُولُ إِلَيْهَا   قُلْ لَهَا عَنْ مُتَيَّمِ القلْبِ صَبٍّ :
حَدِّثِينِي فَأَنتِ قُرَّةُ عَيْنِي   هَلْ تُحِبِّينَنِي فَقَدْ نِلْتِ حُبِّي[6]

وقوله [الرّمل] :

لاَمَنِي فِيهَا يَزِيدُ   وَجَفَا دُونَ صِحَابِي
قُلْتُ لِلاَّئِمِ فِيهَا   غُصَّ مِنْهَا بِالشَّرَابِ[7]

وقوله [الخفيف] :

نُورَ عَيْنِي أَصَبْتِ عَيْنِي بِسَكْبِ   يَوْمَ فَارَقْتِنِي عَلَى غَيْرِ ذَنْبِ
كَيْفَ لَمْ تَـــذْكُـرِي المَوَاثِيـقَ   وَالعَهْدَ وَمَا قُلْتِ لِي وَقُلْتِ لِصَحْبِي

(...)

لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ حُبِّكِ يَا قُرَّةَ   عَيْنِي أَوْ عِشْتُ مِنْ غَيْرِ حُبٍّ.[8]

ومثل هذا الكلام العادي المألوف الذي لا يكاد يخرج عن مخاطبات المحاورة شديد الانتشار في قصائد بشار الغزلية، ذلك أنه قد أكثر منه حتى استمدّ التجديد من الافراط في استعماله أبرز مقوّماته.

ثم ان «تجديد» بشار يتمثل، في ما نخرج به من أعمال الدّارسين، في ما أدخله على القصّة الغزلية من تطوّر. ذلك أن الشاعر كان «يتبع السنة الشعرية التجديدية التي استنها»[9] عمر بن أبي ربيعة، ولكنه مضى قدما في التعلّق بفن السرد، فأكثر من ذكر الوقائع وأدرج فيها الحوار حتى بدت غزلياته لوحات ناطقة بالحياة مؤسسة على ما في عالم العشق من مغامرات وتفاصيل تتعلّق باللباس والعادات والأحاسيس.

ويتمثل «تجديد» بشار من بين ما يتمثل فيه أيضا في تلك العناية التي أولاها «البديع» عندما أكثر من طلبه وتفنّن في استخدامه مستنًا بذلك الطابع الأسلوبي الذي سيختصّ به شعر القرن الثاني وشعر القرون التي تليه. والذي عند الدارسين أن «البديع» كان موجودا في الأشعار القديمة. يرد في الكلام عفو الخاطر فتحسن مواقعه، وفطن لذلك المحدثون فطرقوا في طلبه أبواب التكلّف والتعمّل. وكان بشار من الشعراء المحدثين الأوائل الذين أقبلوا على هذا الفنّ وان كان قد سار اليه من طريق الطبع. ومن الأبيات التي يمكن الاستشهاد بها في هذا المقام، وهو مقام ابتداء الظاهرة في الانتشار، نذكر قوله [السريع] :

كَاتَمْتُ مَا أَلْقَى إِلَى وَجْهِهَا   حَتَّى إِذَا عَذَّبَنِي باحَا[10]

وقوله [الرمل] :

سَبَقَتْ بِـــالحُبِّ سَلْمَى غَيْرَهَا   وَأَحَقُّ النَّاسِ عِنْدِي مَنْ سَبَقْ[11]

وقوله [الوافر] :

بَدَا لَكَ ضَوءُ ما احْتَجَبَتْ عَلَيْهِ   بُدُوَّ الشَّمْسِ مِنْ حَلَلِ الغَمَامِ[12]

ومن طلب «البديع» اشتق الدّارسون تغلغل الشاعر الى المعاني الدّقاق والأفكار اللّطاف سمة من سمات التجديد اهتدى اليها بشار من ثقافة عصره وأجاد بها فنّ التوليد. ومهما تكن هذه الظاهرة شديدة الانتشار في شعر بشار فإنه يمكن أن نذكر الأمثلة التالية رغبة في تقريب المفاهيم من مدلولاتها.

قال بشار [الطويل] :

إذَا ابْتَسَمَتْ جَادَتْ جُفُونِي بِوَابِلٍ   مِنَ الغَيْثِ أجْرَتْهُ بِرُوقُ المَبَاسِمِ[13]

وقال [البسيط] :

هَلْ تَعْلَمِينَ وَرَاءَ الحُبِّ مَنْزِلَـــةً   تُـــدْنِي إلَيْكِ فَإنَّ الحُبَّ أقْصَانِي
يَا رِئْمُ قُولِي لِمِثْلِ الرِّئْمِ قَدْ هَجرَتْ   يَقْظَى فَمَا بَالُهَا فِي النَّومِ تَغْشَانِي
لَهْفِي عَلَيْهَا وَلَهْفِي مِنْ تَــذَكُّرِهَا   يَدْنُــو تَـــذَكُّـرُهَا مِنِّي وَتَنْـــآنِي
إذْ لاَ يَزَالُ لَهَا طَيْفٌ يُؤَرِّقُنِي   نَشْوَانَ مِنْ حُبِّهَا أو غَيْرَ نَشْوَانِ[14]

ولعلّ اخر ما يتمثّل فيه «تجديد» بشار، في ما كان قد ذهب اليه النقاد القدامى والدارسون المعاصرون، إنما يتجسّم في زعمهم أنّه تجاوز التلميح الى التصريح حتى جهر بما لا يليق ذكره ممّا يدور مكتوما في الخلوات بين النساء والرجال ولا يشار اليه، عند الاقتضاء، الا بالتورية والايماء، فاستنّ بذلك للخلف طريق الشعر الفاحش وفتح لهم أبواب التعهّر، وزيّن للنّاشئة الرّذائل وسوّغها تسويغا. وفي هذا الموطن بالذات مزج الدارسون المعاصرون خاصّة بين غزل بشار وهجائه للاستدلال

على بذاءة لفظه وسوقية صوره ومعانيه، حتى تجد بذلك الحملة التي شنّها عليه بعض البصريين مبرّراتها ويتّضح وجه من شخصية الشاعر وقحا منطويا على فساد. قال القدامى في خبر يرفعونه الى بشار أنه قال : «ما شعرت منذ أيام الا بقارع يقرع بابي مع الصبح. فقلت : يا جارية انظري من هذا. فرجعت الي وقالت : هذا مالك بن دينار. فقلت : ما هو من أشكالي ولا أضرابي. ثم قلت : انذني له، فدخل فقال : يا أبا معاذ أتشتم أعراض الناس وتشبّب بنسائهم. فلم يكن عندي الا أن دافعت عن نفسي وقلت : لا أعود. فخرج عني»[15]. ولما كان شعر بشار لا يخلو من أصداء متجاوبة للحملة التي نظمها خصومه من أشراف البصرة وعلمائها ضدّه اذ كثيرا ما حوّل ذلك الى معان شعرية كان يطرقها بشيء من الاثارة والاستفزاز، لم يبق الا أن تمعن النفوس في الانقباض من هذا الشاعر الذي أساء الأدب بالأدب وغير الأدب من ضروب الجهل والصّلف. ولكن الاجماع على استنكار هذه الظاهرة من ظواهر التجديد في شعر بشار لا يسلم، عند تتبّع الأخبار، ممّا يبعث فيه الوهن، فهذا الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو من هو عند القدامى، علما وجلال قدر واقترابا من الصلاح والزهادة في الدنيا لا يخفي ولعه بقصيدة من التي ذكر فيها الشاعر نهي الخليفة المهدي إياه عن الغزل فكان «ينشدها ويستحسنها ويعجب بها»[16]. ومن هذه القصيدة نذكر الأبيات التي فازت باستحسان الخليل :

[مجروء الكامل] :

أمْسَكْتُ عَنْـــكِ وَرُبَّمَا ... عَرَضَ البَلاَءُ وَمَا بَغَيْتُـهْ
إنَّ الخَلِيفَةَ قَدْ أبَى ... وَإذَا أَبَى شَيْئًا أَبَيْتُـــهْ
وَمُخَضَّبٍ رَخْصِ البَنَا ... نِ بَكَى عَلَيَّ وَمَا بَكَيْتُـهْ
وَدَعَانِي الـــرَّشَأُ الغَـــرِ ... يرُ إلَى اللُّعَابِ فَمَا أَتَيْتُـهْ
وَلَقَدْ أخَـذْتَ مِنَ الصَّفَا ... مَا فِي الضَّمِيرِ وَقَدْ لَوَيْتُهْ

وَيَشُوقُنِي بَيْتُ الحَبِيبِ إِذَا غَـــدَوْتُ وَأَيْنَ بَيْتُـــهْ
قَـامَ الخَلِيفَـةُ دُونَـهُ   فَصَبِرْتُ عَنْهُ وَمَا قَلَيْتُهْ
ونَهَانِي المَلِـــكُ الهُمَا   مُ عَنِ النِّسَاءِ وَمَا عَصَيْتُهْ[17]

☆ ☆ ☆

هذه تقريبا، في نظر النقاد والدّارسين، أبرز المظاهر التي يتجلّى فيها «تجديد بشار» في هذا اللون الثاني من شعره، وهي مظاهر قد عملوا على تناقلها لاحقا عن سابق وتوسّعوا فيها بطلب الأسباب التي كانت قد دعت إليها فنشدوها في نفسية صاحبها وفي عصره، حتّى باتت مبثوثة في معظم ما كتب عن الشاعر وشعره.

والذي يمكّن منه إنعام النظر في الكيفية التي عالج بها الدارسون مظاهر التجديد في شعر بشار لا يقلّ عن عيبين اثنين أساسيين. أما الأوّل فيتمثل في أنّ النقاد، عندما وصلوا بين شخصية الشاعر وعصره وشعره، قد جنحوا الى الخلط بين أخبار بشار وقصائده فخلطوا بين الشخصية التاريخية والشخصية الفنية وأسلمهم ذلك الى محاكمة شاعر البصرة فذكروا أخلاقه وعقيدته وعقده وأصبحوا طرفا في القضية التي كانت له مع طائفة من أهل الثقافة والجاه في زمانه. لهذا كانت جلّ الكتابات عن هذا اللون الثاني من شعر بشار تطفح عداء وتغرق في التحامل. وأمّا الثاني فيتمثل في أن الوقوف على هذه الظواهر، ظاهرة ظاهرة، على نحو مشتّت، وفي سياق عناية محاطة بالتحامل، يظلّ علاوة على فساده المنهجي قاصرا عن تفسير ذلك الوقع الشديد الذي كان لهذا الشعر على الضمائر. فما الذي جعل هذا اللون من شعر بشار ينفق لدى النّاشئة بالبصرة ذلك النُّفاق الذي أثار عليه حفيظة الأئمّة والفقهاء فاغتنمه خصوم الشاعر لإيذائه والإيقاع به. بل ما الذي يجعل هذا الشعر يستفزّ، الى أيامنا هذه، بعض الضمائر ويحمل الدّارسين على مواجهة صاحبه

بروح من العداء قوية كنا تبينا بعضا من سماتها في الفصل الأول من هذا العمل ؟ لا يمكن أن يرجع ذلك الى هذه الظاهرة أو تلك من مظاهر التجديد إذ ليس منها ما لم يكن مستعملا واسع الاستعمال لدى طائفة واسعة من الشعراء سبقوا بشارا ولم تتسبب أشعارهم في إثارة الوجد الذي أثاره شعره عليه. وهب أننا سلّمنا بالمقياس الأخلاقي واعتددنا به في فهم موجة الانزعاج التي أحدثها هذا اللون من الشعر، فالذي نصل اليه يبطل هذا المقياس، ذلك أن الشعر العربي القديم حافل، من امرىء القيس الى ابن الرومي، بالأبيات والقصائد التي تتجاوز التلميح الى منتهى التصريح وتزخر باللهو والفتك والمجون، وأن شعر بشار (اذا ما غضضنا الطّرف عن ذلك السباب الذي اضطرّ الشاعر الى أن يذبّ به عن نفسه مما كان قد سبّه به حمّاد وغير حماد من الشعراء الذين لم يكونوا في طبقته) يكاد يخلو ممّا يخدش الحسّ أو يهتك الأخلاق أو يتطاول على الأعراف. وليس يعقل أن يردّ على بشار القليل في الوقت الذي يقبل من سواه الكثير.

والنتيجة التي نصل اليها أنّ شعر بشار لم يزعج طائفة كبيرة من المتقبلين لأن صاحبه كان قد صوّر فيه ذاته «الدّاعرة» «الفاسقة» وعصره «المنحلّ» «الماجن»، أو كان قد تجاوز في غزله التلميح الى التصريح أو استعمل عبارة سهلة وتراكيب مألوفة في لغة المحاورة أو اقتفى أثر عمر ابن أبي ربيعة في ذكر المغامرات العاطفية أو أكثر من الأوزان القصيرة والايقاعات الخفيفة، فهذه المظاهر والفنيات مشتركة بين شعره وشعر غيره من كثير من الأعلام. بل إن أسبابا أخرى، أبعد من هذه هي التي جعلت هذا اللون من شعر بشار يثير عليه نقمة الدّارسين ويهيجهم عليه، وهي أسباب سنحاول أن ننفذ إليها من خارج نطاق المعاني والأغراض والمضامين وخارج الظواهر معزولا بعضها عن بعض.



يسلم النظر في هذا اللون من شعر بشار الى أنّه إنما أوقع به في المتقبلين رجّة لا تخلو من حدّة لأنّ صاحبه اختار أن يجريه على طريقة فنيّة تحدث في النفس أثرا آخر غير الأثر الذي كان يقصد اليه الشعر النازع الى معانقه الأصول بالارتداد الى زمن البدايات. فبينما كانت طريقة الاحتذاء للأبنية النماذج تطلب التصديق بالنطق بلسان حال العالم قاصدة منه الجواهر المطردة مضفية جلال الجزالة على ملاءمة جواهر الالفاظ جواهر الأشياء، أسّست هذه الطريقة الثانية كيانها على طلب التصديق بأن ما يذكره الشاعر في هذا اللون من شعره قد كان فعلا وكان على النحو الذي يذكره به. وحتّى يقتنع الجمهور بأنّ الشاعر يتحدّث عن تجربة واختبار استعمل بشار، بكثير من المهارة، جملة من الاختيارات الفنية أدّى تظافرها الى ايقاع التصديق بما كان يحث على التصديق به. ويبدو أنه قد أفلح في هذا المسعى فلاحا كبيرا ما دامت قد ثارت عليه ثائرة الناس في عصره وظلّ ينزعج من كلامه هذا الدارسون.

وقد استعمل بشار للاقناع بأنّه،في هذا اللون من غزلياته، إنما يتحدّث عن وقائع كانت بالفعل وكانت على النحو الذي يذكره، فنيّة القول الحاضر المطابق لحاضر الحدث، فأوهم بأنّه يتحدّث عمّا يجري وفي الوقت الذي يجري فيه. معنى هذا أن وقائع الخاطر والحسّ وهي وقائع التشوّق والتعذب والتمني والرّجاء واليأس تحدث في ضمير المتكلّم فينطق بها شعرا. وقد تجلّى هذا في قصائد كثيرة، كثرة لافتة للنظر استهلّها بشار بصيغ النداء والمخاطبة والمناجاة والتوسّل. ومهما يكن الاستهلال بصيغ المخاطبة والنداء منتشرا في الشعر العربي (والحق أنه كان منتشرا في أشعار الذين سبقوا بشارا واستلهم فنّه هذا من فنّهم ومضى به قدما نحو غاية أبعد من التي وقفوا عندها) فإنه لم يكتسب، إلا نادرا، القوّة المباشرة التي تجعل منه ذكرًا تلقائيا لصنوف من الانفعالات والأفعال تداهم المتكلم أو ينهض بها فى حاضر القول. ومن نتائج التعلّق

بفنيّة القول الموافق في حاضره لحاضر الاحساس والفعل وحاضر الإدراك أن المسافات والفواصل القائمة بين القول والمقول أو الكلام ومراجعه أو المتكلم والكلام من شأنها أن تنزع الى التقلّص حدّ الامحاء. والناظر في شعر بشار يلاحظ، لاشك في ذلك، أنه قد أفرط، حدّ الإملال أحيانا، في اعتماد المخاطبة والمناجاة في هذا اللون من شعره. ولعلّ هذه العيّنات تغنى في إقامة البرهان على ما نذهب اليه :

قال بشار |الكامل| :

يَا بَانَ ضَاقَ المَذْهَبُ وَطَرِيدُ أهْلِكِ أجْنَبُ[18]

وقال |مجزوء الكامل| :

قُلْ لِحُبَّى قَرِّبِينِي أنْتِ نَفْسِي وَحَيَاتِي[19]

وقال |الخفيف| :

قُلْ لِسُعْدَى تَحَرَّجِي وَجِّهِينِي لِمَخْرَجِي[20]

وقال |الهزج| :

ألاَ يَا خَاتَمَ المُلْكِ الَّذِي فِي نَيْلِهِ اِمْرَه[21]

وقال |البسيط| :

يَا بنتَ صَقْرِ بنِ قَعْقَاع عَلَى كَبِدِي شَوْقٌ اليكِ وفي رُوحِي وفي جَسَدِي[22]

واستعمل بشار في صيغ المخاطبة والنداء هذه، أسماء متنوعة أشار بها الى نساء متعددات، فأوهم ذلك أنّه يتحدّث الى شخصيات واقعية من الواقع التاريخي كانت لها مع المتكلّم (الذي يتجه إليها بالحديث دون كلفة في رؤوس القصائد وفي مختلف مقاطعها) شؤون اختبارية تجريبية وكانت هذه الطريقة في مخاطبة الأسماء الأعلام قد أوقعت الدارسين في شراكها الفني فحكموا على الشاعر بأنّه كان يطلب من المرأة التأنيث بعيدا عن الحبّ السّامي بين المتحابين بل استوحشوا منه

وهو يتعلّق هذا العدد الكبير من النساء ويعلن أنه قد كانت له مع كل واحدة منهنّ من التجارب ما برّح به فيه الهوى تبريحه بكبار العشاق. والواقع أن هذه فنية من فنيات الشعر أدت بالشعراء قديما الى تداول أسماء معلومة من أسماء النساء حفلت بها القصائد فاستحالت أسماء شعرية لا يختص بها شاعر دون آخر ولاتدل على معلوم [23] وعندما عمد بشار الى إجراء تغيير على هذه الأسماء فذكر «خشاب» و«خاتم الملك» و«ابنة الخير» و«صفراء» الى جانب «سعدى» و«فاطمة» و«عبدة» ذهب في الأذهان أن الأسماء الجديدة تدلّ على شخصيات من لحم ودم فصدموا بوهم الواقعية فيها واستنتجوا أن بشارًا ليس الا فاسقا يزين للناس الفسق ويتغنّى به. والى جانب أسماء الأعلام من النساء أكثر بشار، نسبيا في هذا الضرب من قصائده، من ذكر أسماء الأعلام من الرجال، فأصبح «الصاحب » أو «العاذل» أو «اللائم» أو الرسول في الشعر القديم وهو اسم الوظيفة التي يضطلع بها في القصيدة، اسما علما يشير الى الوجود التاريخي قبل الإشارة الى وظيفته. وكان من نتائج هذا أن أوهمت هذه الأسماء بأن ما يذكره الشاعر قد كان فعلا وقائع من وقائع حياته اليومية.

قال بشار (الطويل) :

يُفَنِّدُنِـي عَبْـدُ الْعَـزِيزِ بِـأَنَّنِي صَبَوْتُ إِلَى الذَّلْفَاء حينَ صَبَا تِرْبِي [24].

وقال (السريع) :

حَسْبِي بِمَا قَدْ لَقِيتُ يَا عُمَرُ لَمْ يَأْتِنِي عَنْ حَبِيبَتِي خَبَرُ [25].

وكان لأسماء الأعلام هذه، الوقع المنتظر على الجمهور المتقبّل إذ هي توهم أن الشاعر يتحدث عن أشخاص واقعيين كانت له علاقة بهم. يدلّ على ذلك أن محقق الديوان وشارحه محمد الطاهر ابن عاشور قد علّق عليها، كلما صادفها في القصائد، بأنه لم يتمكّن من التعرف اليها من بين

الذين كانت لهم مع الشاعر في تاريخه الشخصي صلات. ويدل على ذلك أيضا أن بشارًا عندما تعمد أن يذكر، في بعض قصائده أسماء أعلام أقلّ تواترا من «عمر» و«عبد العزيز» فقال [المتقارب] :

فلَمَّا رَأيْتُ الْهَوَى قَاتِلِي وَلَسْتُ بِجَارٍ وَلاَ بِابْنِ عَمْ
دَسَسْتُ إلَيْهَا أبَا مِزْلَجِ وَأيَّ فَتًى إنْ أصَابَ اعْتَزَمْ
فَمَا زَالَ حَتَى أنَابَتْ لَهُ فَرَاحَ وَحَلَّ لَنَا مَا حَرَمْ

قال له بعض أهل عصره : «من أبو مزلج هذا يا أبا معاذ ؟ فقال له ابشار] : وما حاجتك اليه ؟ ألك عليه دين أوتطالبه بطائلة ؟ هو رجل يتردد بيني وبين معارفي في رسائل»[26]. وعلى الرّغم من أن هذا الجواب كفيل بتنبيه الأذهان الى أن الشاعر يستعمل أسماء الأعلام من باب الايهام بأنه يتحدث عن واقع، انساق الدارسون مع اعتقادهم بأن بشار قد ذكر في هذا الشعر ما كان قد جرّ به في واقع الحياة.

واستعمل بشار الى الحيلتين الفنيّتين السابقتين مبدأ التشخيص بالوصف والالحاح على الجزئيات الدقيقة المتعلقة بذكر الحلي واللباس والرائحة وضروب الزينة متجاوزا بذلك الحدّ الذي كانت تقتصر عليه الشعراء في الايحاء بالجمال النموذجيّ. ويبدو أن الشاعر قد أدرك من حذق هذا الفنّ المنزلة التي حيّرت المتقبلين فاعتبر الدارسون بشارًا من كبار الوصافين وردّوا ذلك الى عاهته إذا الحرمان من البصر، عندهم، يطوّر ملكة التخيّل والتوهّم.

قال [السريع] :

وَآخِرُ عَهْدٍ لِي بِهَا يَوْمَ أقْبَلَتْ تَهَادَى عَلَيْهَا قَرْقَرٌ وَرِدَاءُ
عَشِيَّةَ قَامَتْ بِالوَصِيدِ تَعَرُّضًا وَقَامَ نِسَاءٌ دُونَهَا وَإمَاءُ[27]

وقال [الخفيف] :

نَعِمَتْ فِي الصِّبَا فَلَمَّا اسْتَكَرَّتْ خَفَّ قُدَّامُهَا وَجَلَّ الْوَرَاءُ

وَرآهَا النِّسَاءُ تَغْلُـــــو فَسَبَّحْنَ غَــــلاَّءً لَمَّا اسْتَبَانَ الْغَـــلاَّءُ
هِيَ كَالشَّمْسِ فِي الْجَلاَءِ وكَالْبَدْ ... رِ إِذَا قُنِّعَتْ عَلَيْهَا الــــرِّدَاءُ
أُلْبِسِتْ قَرْقَرَ الْعَفَافِ وَفِي الْعَيْنِ دَوَاءٌ لِلنَّــــــاظِــرِينَ وَدَاءُ
فَخْمَةٌ فَعَمْةٌ بَرُودُ الثَّنَـــايَـــا ... صَغْلَـةُ الْجِيـدِ غَـادَةٌ غَيْدَاءُ
أُزِّرَتْ دِعْصَـةً وَتَمَّـتْ عَسِيبًا ... مِثْــلَ أَيْمِ الغَضَا دَعَاهُ الأَبَاءُ
وثِقَالُ الأَوْصَالِ سَرْبَلَهَا الْحُسْنُ بَيَاضًا وَالـــــــرَّوْقَةُ الْبَيْضَاءُ
زَانَهَا مُسْفِــــرٌ وَثَغْـــرٌ نَقِيٌّ ... مِثْلُ دُرِّ النِّظَـامِ فِيـهِ اسْتِوَاءُ
وَقَـوَامٌ يَغْلُــــو القَوَامَ وَنَحْـرٌ ... طَــابَ رُمَّانُــهُ عَلَيْهِ الأَيَاءُ
وَبَنَـــانٌ يَا وَيحَهُ مِنْ بَنَـــانٍ ... كَنَبَـاتٍ (سَقَـاهُ) جَـمٌّ رُوَاءُ
وَلَهَا وَارِدُ الْغَــدَائِرِ كَـــالْكَـرْ ... مِ سَوَادًا قَدْ حَانَ مِنْهُ انْتِهَاءُ[28]

وقال [الكامل] :

خُلِقَـتْ مُبَـاعِـدَةً مُقَـارِبَـةً ... حَزْنًا وَتَمَّـتْ صُـورَةً عَجَبَـا
فِي السَّابِـــرِيِّ وَفِي قَلاَئِدِهَا ... مُنْقَـادُهَـا عَسِـرٌ وَإِنْ قَـرُبَـا
كَـالشَّمْسِ إِذْ بَرَقَتْ مَجَاسِـدُهـا ... تَحْكِي لَنَا الْيَاقُوتَ والذَّهَبَا[29].

ففي هذه الشواهد ذكر الشاعر من لباس النساء «القرقر» (أو القرقل) وهو ثوب مثل القميص لا كمين له يلبس للستر ويخلع عند التجرّد. و«السباري» وهو الصوب الرقيق الذي يشف عما تحته و«المجسد» وهو الثوب الملاحق للجسد ، وذكر «الوصيف» وهو فناء الدّار.

وقال : [السريع] :

بَيْنَا كَـذَا إِذْ بَـرَقَتْ بَـرْقَةٌ ... بَيْنَ رِدَاءِ الْخَـــزِّ وَالمِجْسَدِ
بَيْضَـاءُ حُسْنًـــا أُشْرِبَتْ حُمْـرَةً ... تَهْتَـــزُّ فِي غُصْنِ الصِّبَى الأَغْيَدِ
تَحْسِدُهَا الجَارَاتُ مِنْ حُسْنِهَا ... وَمِثْـــــلُ عَبَّادَةَ فَلْيُحْسَدِ

يَحْسُدْنَ مِنْهَا قَصَبًا مَالِئًا ... لِلْقُلْبِ وَالْخَلْخَالِ وَالمَعْضَدِ
وَالدُّرَّ وَاليَاقُوتَ يَحْسُدْنَهَا ... مُنَاطَةً فِي الأَوْضَحِ الأَجْيَدِ
وَمَضْحَكًا مِنْهَا كَمَا أَوْمَضَتْ ... صَيْفِيَّةُ المُزْنِ وَلَمْ تُرْعِدِ
وَأَنَّهَا حَوْرَاءُ مَكْحُولَةٌ ... غَانِيَةٌ تَغْنَى عَنِ الإِثْمِدِ[30].

فذكر من الحلي «القلب» وهو السوّار و«الخلخال» و«المعضد» حلي يلبس في هذا الموضع.

وقال [السريع] :

مَنْ بَزَّ صَفْرَاءَ فِي مَجَاسِدِهَا ... وَاللَّهِ يَوْمًا يَقْعُدْ عَنِ الرَّشَدِ
مَأْدُومَةً بِالْعَبِيرِ تَضْحَكُ عَنْ ... مِثْلِ وِشَاحِ الْجُمَانِ أَوْ بَرَدِ
مُؤَشَّرٍ طَيِّبِ المَذَاقَةِ كَالرَّاحِ بَطَعْمِ التُّفَّاحِ مُنْجَرِدِ[31]

وقال [البسيط] :

وَلَوْ تَرَاهَا إِذَا أَلْقَتْ مَجَاسِدَهَا ... وَأَبْرَزَتْ عَنْ لَبَانٍ غَيْرَ خَوَّارِ
حَسِبْتَهَا فِضَّةً بَيْضَاءَ فِي ذَهَبٍ ... يَا حُسْنَهَا فِضَّةً فِي مُذْهَبٍ جَارِ[32]

فهذه الجزئيات التي ذكر الشاعر تنهض بوظيفة الايهام بأنّه يتحدّث عمّا كان قد اختبره في تجارب كانت له مع هذا العدد من النّساء، ذلك أنّه من شأن الملابس الملاصقة للجسد أن تمثّل قرائن ماديّة أو أدلّة ثبوت تشهد بأن المتكلم لا يعنيه منها الايحاء بالجمال بقدر ما يعنيه الاقناع بأن ماجرى قد جرى فعلا وحقًا. ثم ان للملابس وألوان الزينة والحلي وظائف مختلفة باختلاف مواقعها من الأعضاء وإن كان أكثرها يدخل في باب إسدال الثقافة على الطبيعة. وإذا كانت العرب قد اختارت أن تتعفّف في شعرها عن ذكر المآزر مكتفية بما يلوح من الهيئات والأشكال العامّة فإن بشارًا قد أكثر، مثلما تبين هذه الشواهد، من ذكر المجاسد وليس بعدها الا تجرد الأجساد وتمام عريها. ولما كانت

هذه الدقائق، المنتقاة بكثير من الدهاء، كثيرة في هذا اللون من قصائد بشار، كثرة مرعبة، حملت الأذهان قسرًا، وبقوّة الفنّ الى الاعتقاد الرّاسخ في أن الشاعر ينطق عن تجربة ويتحدّث عن وقائع عاشها وذكرها على النحو الذي كان قد خبرها به.

وممّا يزيد في حمل هذه الفنيات على ايقاع التصديق والاقناع به أنّ ذكر اللباس والعطور وألوان الحلي والزينة قد ارتبط بأوصاف تشخص المرأة تشخيصا يرقى بها الى مصاف الكائنات الحيّة. وإذا كان بشار قد أبقى على الصفات التي كانت تنعت بها المرأة في الشعر حسب المتواضع عليه من نعوت الجمال، فإنه قد ألحّ على ما يكسب المتغزّل بها قسمات معينة تنزل بالمعشوقة من علياء النموذج الى الكيان التّاريخي. ومن شأن هذه القسمات المحددة أن توهم بأن الشاعر ينعت كائنات ذات وجود فعلي في واقع الحياة.

قال بشار [الكامل] :

عُلِّقْتُهـــا بَيْضَاءَ نَـــاعِمَةً ... لَمْ تَجْفُ عَنْ طُـولٍ وَلَمْ تَـزِدِ
وَتُـرِيـــكَ عَيْنَيْ جُؤذَرٍ خَـرَقٍ ... بِـالرَّوْضِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ
أحْوَى المَدَامعِ زَانَ قَامَتَـــهُ ... حُلَـلُ الـدِّمَقْسِ تَظَـلُّ فِي أَوَدِ
كَـــالـزَّمْهَرِيـرِ يَكُـونُ صَائِفَةً ... وَهَوَى المُعَانِـقِ لَيْلَـــةَ الصَّرَدِ
تَمَّتْ تَـــرائِبُهَا الى قَدَمٍ ... وَالسَّاقُ مُكْمَلَـــةٌ إِلَى العَضَدِ
وَإِذَا نَظَـرْتَ وَجَدْتَ مَطْمَعَهـا ... مَاءَ السُّؤَالِ سِوَاهُ لَمْ تَجِـدِ.[33]

فكاد يبقى في حدود ما كانت تنعت به المرأة عامة في الشعر الغزلي. وقال أيضا من قصيدة ذكر فيها نهي الخليفة إياه عن ذكر النساء [المتقارب] :

وَجَـارِيَـــةٍ دَلُّهَـا رَائِـعٌ ... تَعِـفُّ فَـإِنْ سَـامَحَتْ تَمْـزَحُ

كَـأنَّ عَلَـى نَحْرِهَـا فَـأْرَةً مِنَ المِسْكِ فِي جَيْبِهَا تُـذْبَحُ
كَـأنَّ الْقُـرونَ عَلَـى مَتْنِهَـا أسَاوِدُ شَتٌ بِهَا أبْطَـحُ
لَهَـا مَنْطِـقٌ فَـاخِرٌ فَـاتِنٌ كَحَلْيِ الْعَرَائِسِ يُسْتَمْلَـحُ
وَعَيْنَـانِ يَجْرِي الـرَّدَى فِيهِمَا وَوَجْهٌ يُصَلِّي لَـهُ أسْجَحُ
وَثَـدْيٌ لِـرُؤْيَتِـهِ سَجْدَةٌ يَدِينُ لَـهُ النَّـاسِكُ الأجْلَـحُ
وَثَغْـرٌ إذَا ذُقْتَـهُ لَمْ تَمُتْ وَطَـابَ لَـكَ العَيْشُ وَالمَسْرَحُ
وَخَـدٌّ أسِيـلٌ وَكَـفٌّ إذَا أشَارَتْ لِقَوْمٍ بِهَا سَبَّحُوا
وَسَـاقٌ تُـزَيِّنُ خَلْخَالَهَا عَلَى أنَّهَا صَعْبَةٌ تَـرْمَحُ
وَتَضْحَـكُ عَنْ بَـرَدٍ بَـارِدٍ تَـلالاً كَمَا لَمَعَ الـوَحْوَحُ
مُبَتَّلَـةٌ فَخْمَـةٌ فَعْمَـةٌ هَضِيمَ الْحَشَا بُوصُهَا أرْجَحُ[34]

ومهما يكن نعت المرأة متفاوتا في الايهام بأنّ المتكلّم في شعر بشار إنما ينطق عن الخبرة والتجريب، (إذ الوصف في هذا الموطن من الكلام تحوّل بالذّات المنعوتة من العادي الى النّموذجي أو الحسن الكامل) فإن قوّة الحياة المندفعة التي بثها في نسائه قد كانت من الاختيارات الحاسمة التي أقنعت الدّارسين بالتصديق وحملتهم على اعتقاده. ولئن كان الشاعر قد احتذى في هذا الاختيار شعراء سبقوه في هذا الفنّ وبرّزوا فيه، فإنّه قد بلغ به من قوّة الايهام بالواقع الحادث المنزلة التي أهاجت عليه كثيرا من الناس. وكان الشاعر قد نفذ الى بعث الحياة المندفعة الجارفة في النساء اللاتي ذكرهنّ في هذا اللون من شعره، بواسطة القصّ.

ومع أن القصة الغزلية قد كانت منتشرة سواء في الشعر النازع الى الاطلاق أو في الشعر الموهم بالاختبار المحدود، ومع أن عمر بن أبي ربيعة قد أرسى عليها كثيرا من فنّه الغزلي، فإنّ بشارًا قد نحا بها ذلك المنحى الاستفزازي الذي أوقر في الأذهان أن الحديث ينهض على وقائع كان لها في الحياة اليومية وجود فعلي. وليس من باب الصدفة أن تكون

القصائد التي أجاد بشار فيها فنّ القصّ هي القصائد التي أثارت الوجد عليه عندما أقضت المضاجع وأفزعت. ثم إن هذه القصائد هي التي اعتمدها النقاد والدّارسون في التشهير بالشاعر وإثارة النقمة عليه. ولعلّ أشهر ما أغضب به بشار طائفة واسعة من الجمهور المثقف قديما وحديثا قصيدته التي مطلعها [المنسرح] :

قَـدْ لامَنِـي فِـي خَلِيلَتِـي عُمَـرُ وَاللُّـومُ فِي غَيْرِ كُنْهِـــهِ قَدَرُ[35]

ثم قصيدة مطلها [البسيط] :

تَعَجَّبَتْ جَارَتِي مِنِّي وَقَدْ رَقَدَتْ عَنِّي الْعُيُونُ وَبَات الْهَمُّ مُحْتَشِداَ[36].

وقد بنى كلاً منهما على قصّة فيها من السرد والحوار شيئ كثير. والذي يختصّ به القصّ أنّ الكلام يحكي فيه مادّة من غير جنسه هي الأفعال والأحوال والأحاسيس والانفعالات، ويحكي مادة من جنسه هي الأقوال التي تبادلتها الشخصيات في واقع الحدث. معنى هذا أن التخاطب فيها تامّ وأن عالم القصّ، تبعا لذلك، مشاكل للعالم الواقع أو غير بعيد عنه. ثم إن القصّ يختصّ أيضا بالإحالة على مرجع، مهما يكن متوهّما، فإنه مستقلّ، في الظاهر على الأقلّ، عن عالم الكلام، إذ بين نظام الأحداث والوقائع قبل أن تذكر وبعد أن تكون قد ذكرت من ألوان التصّرف ما يوهم بأنهما شيئان منفصلان. وبناء على هذا يبدو القصّ متين الاحالة على أحداث قد كان لها في الواقع الفعلي وجود حقيقي.

واعتماداً على ما في فنّ القصّ من قوة توهم بأن ما يجري في نسيج القصة قد جرى في واقع الحياة، نزعم أنّ القصيدة الرّائية لم تزعج القرّاء لأن الشاعر أقامها على راشد يغرّر بقاصرة مفسحا المجال لأن يعبث التوحّش بالبراءة، وإنما أزعجت بموجب ما في القصّ من قدرة على الحمل على التصديق. إن الطريقة التي سلكها بشار في تناول هذا الحدث هي التي ألّبت عليه الجمهور، ذلك أنّه استعمل فيها كثيرا من

الدّهاء والمكر عندما جعل مقطعها الأول استهانة بلوم اللآئمين وعذل العذّال[1]، وبنى مقطعها الثاني على القصة يسردها للتدليل على أنه لم يرتكب مع هذه القاصرة ما يستدعي لوما أوعذلا. وفي هذه القصة أورد المتكلّم كثيرا من التفاصيل المتعلقة بالمغازلة والاستدراج حتى إذا مكّن البنت من النطق أجرى لسانها بما ينفي أي شكّ في أنّ الأحداث قد كانت في واقع الوقائع.[2] وانطلاقا من الاعتقاد في أنّ بشارًا قد روى واقعا حصل في الواقع أقبل الدّارسون على استفظاع هذه القصيدة فحكموا عليها بالمقياس الأخلاقي.

أمّا القصيدة الثانية فقد كان لها وقع على النفوس أضعف من وقع الأولى وأهون، والسبب في ذلك أن بنيتها لا تخلو من تعقيد وأن الشاعر أفاض في استعراض الصفات والأحداث والأقوال إفاضة لطفت من شدّة الوقع وطوّعت من حدّته. ثم إن الوقائع في هذه القصيدة تقوم على تسلّق عاشق إحدى العليات ليلتقي بمحبوبته، فكانت أحداثها بائنة ، من أجل خصوصيتها، عن استيعاب متنوع التجارب.

قال بشار : [البسيط] :

فِي لَيْلَةٍ خَلْفَ شَهْرِ الصَّوْمِ نَاقِصَةٌ ... تِسْعًا وَعِشْرِينَ قَدْ أَحْصَيْتُهَا عَدَدَا
حَتَّى ارْتَقَيْتُ إِلَيْهَا فِي مُشَيَّدَةٍ ... دُونَ السَّمَاءِ تُنَاغِي ظِلُّهَا صَعَدَا
لَمَّا رَأَتْ لَمْحَةً مِنِّي مُرَعَّثَــــةً ... خُضْرًا وَحُمْرًا وَصُفْرًا بَيْنَنَا جُدَدَا
قَالَتْ لِتِرْبٍ لَهَا كَــانَتْ مُوَطِّنَــةً ... جَاءَ المُرَعَّثُ فَاثْنَيْ عِنْدَكِ الوُسُدَا
وَأَحْسِنِي حِينَ تَلْقَيْهِ تَحِيَّتَــــهُ ... وَلاَ تَكُــونِي إِذَا حَدَّثْتِنَــا وَتَــدَا
خِفِّي قَرِيبًا وَعُودِي إِنَّ حَاجَتَنَــا ... دُونَ الْقَرِيبَةِ فِي قَلْبَيْنِ قَدْ كَمَدَا
طَــالَ التَّنَــائِي فَكُــلٌّ غَيْرَ مُتَّـرِكٍ ... حَتَّى تَرى عَاتِبًا مِنَّــا وَمُصْطَرِ دَا
حَتَّى التَقَيْنَا فَمِنْ شَكْوَى وَمَعْتَبَةٍ ... نَكْرُهَا لاَ نَخَافُ الْعَيْنَ والرَّصَدَا.

ومع أن المتكلّم بهذه القصائد كثيرا ما كان يدعي أنه لم يأت في هذه

المغامرات، محظورًا يستوجب لوما وعذلا زاعما أنه كان يكتفي بالحديث والنظر لا يكاد يجاوزهما الا الى التقبيل واللمس، فإن أكثر المتقبلين لم يصدّقوا بذلك واستغربوا أن يختم الشاعر قصيدته هذه بقوله بعد الحرص على ايراد جزئيات كثيرة توهم في جلّها بأنه يذكر تجربة حصلت في واقع الفعل :

حَتَّى إذَا طَارِقُ ثَارتْ عَدَاوَتُهُ ... بِأوَّلِ الصُّبْحِ كَانَتْ صَالِحًا فَسَدَا
قَامَتْ تَهَادَى إلَى أهْلٍ تُرَاقِبُهُمُ ... مَشْيَ البَهِيرِ تَرَى فِي مَشْيِهِ أوَدَا
وَالْعَيْنُ تُحْدِرُ دَمْعًا جَدَّ وَاكِفَهُ ... عَلَى مَسَاقِطِ دَمْعٍ كَانَ قَدْ جَمَدَا
كَأنَّهُ لُؤْلُؤ رَثَّتْ مَعَاقِدُه ... فَانْسَابَ أوَّلُهُ فِي السِّلْكِ فَاطَّرَدَا
وَقُمْتُ لَمَ أقْضِ مِنْهَا إذْ خَلَوْتُ بِهَا ... إلاَّ الحَدِيثَ وَإلاَّ أنْ أمَسَّ يَدَا
حَتَّى خَرَجتُ فَكَانَ الدَّهْرُ مُنْخَذِلاً ... بَيْنَ الْقَرِينَيْنِ حَلاَّلاً لِمَا عُقِدَا.

ذلك أن التفاصيل الدقيقة والتشخيص بكلّ من الوصف والحوار، وهي قرائن إثبات، قد استبدّت بالجمهور القارئ حتى أنسته بقدرتها على الايهام بالواقع والحمل على التصديق، أن الفاعل في هذه المغامرة، وكان الشاعر قد اشار اليه بلفظة «المرعث» وهي تسمية قد تنطبق على بشار، لا يستطيع إذا كان هو المعني بها أن يتسلّق، لأجل العمى، مشيدة تناطح السماء ارتفاعا[37].

ولما كان القصّ،على النحو الذي تتجسّم به أبرز مظاهره في هذين النصين يكاد ينشر معظم ظلاله على جلّ القصائد التي يتكون منها هذا اللون من شعر بشار، أدركنا مدى الفزع الذي أوقعه في النفوس. ذلك أنه ما في قصيدة من قصائد هذا اللون الاّ تحفل بأبيات، قد تقل وقد تكثر، يذكر فيها المتكلم واقعة أو أكثر من وقائع مختلفة أو متشابهة كانت له مع هذه المرأة أوتلك من عديد النساء اللائي شبب بهنّ. وليس تختلف القصيدة

عن القصيدة الا باختلاف وجهات النظر ومواضع الكلام، فتارة يخاطب الشاعر عاذلا وتارة أخرى يجعل النفس تتقطع حسرات على فوز لم يكن أو كان وانقضى أو أفسده عليه الرقباء وكدرته العيون.

وممّا يزيد في الإيهام بأن الشاعر في هذا اللون من قصائده إنما يتحدث عن وقائع وأحداث كانت بالفعل أنه كان يكثر، في ومضات سريعة حينا وبشيء من الإسهاب حينا، من الإفصاح عن مشاعر التوجع والتفجّع والتحسّر أو يبدي، بشئ من الصلف، أحاسيس النخوة والزهو والطّرب والشماتة، أو يدافع عن اعتقاده أن لاجناح في الحديث والتقبيل واللمس ولا إثم. وفي خلال هذا كلّه تتوالى الجزئيات وتتداعى الدقائق ويكثر استجلاب الأقوال في الحوار. وإذا بالجمهور القارئ يحمل حملا على التصديق بأن الشاعر يتحدث عن واقع من الواقع مشاكل للواقع كل المشاكلة.

قال بشار من قصيدة مطلعها [الطويل] :

فَتَاتَيْ نَـــدِيمِي غَنِّيَا بِحَيَاتِي ... وَلاَ تَقْطَعَا شَوْقِي وَلاَ طَـــرَبَاتِي

(...)

وَجَارِيَةٍ فِي مُقْلَتَيْهَا لِنَـــاظِـرٍ ... دَوَاءٌ وَدَاءٌ غَيْـرِ أُمِّ عِـدَاتِ
دَسَسْتُ إِلَيْهَا مَنْطِقِيَ وَكَسْوَتُهَا ... مَنَاسِبَ مِثْلَ الْوَشْيِ فَالْحَبَرَاتِ
فَجَاءَتْ ثِقَالِ الرِّدْفِ مَهْضُومَةَ الحَشَا ... وكَالشَّمْسِ لاَ تُلْفَى إِلَى خَلَوَاتِ
رَأَتْ خَلَـلاً بَيْنَ الْعُيُونِ فَأَقْبَلَتْ ... عَلَى خَوْفِ أَعداءٍ وَخَوْفِ وُلاَةِ
وَقَالَتْ لِتِـرْبَيْهَا قِفَا دُونِ حَاجَةٍ ... لَنَـا عِنْـدَ أَمْثَـالِ المَهَا خَفِرَاتِ
فَإِنَّكُمَا إِنْ تَعْرَفَا تَـزْرِيَا بِنَـــا ... وَبَعْضُ الهَوَى يُرْتَادُ بِـالخَلَوَاتِ
فَلَمَّا الْتَقَيْنَا ضِقْتُ ذَرْعًا بِمَا أَرَى ... وَأَلْقَى عَلَيْهَا مِعْشَقِي شُبُهَاتِي
فَقُلْتُ لِنَفْسِي الشَّمْسُ جُلِّتْ لِنَاظِرٍ ... أَمِ البَدْرُ يُجْلَى فِي قِنَــاعِ فَتَــاةِ
فَلَمْ تَـرَعَيْنِي مِثْـلَ عَيْشٍ سَرَقْتُــهُ ... ،لاَ مِثْلَ حُسَّادِي عَلَى السَّرِقَاتِ

وَمَا كَــانَ إلاَّ مَأْخَــذِي بِيَمِينِهَا	وَعَضُّ بِنَــانٍ كُنَّ مِنْ فَتَنَــاتِ
وَمَوْضِعُ كَفٍّ خُضِّبَتْ لِلِقَائِنَــا	عَلَى كَبِــدٍ مَجْنُونَــةِ الهَفَوَاتِ
فَلَوْلاَ التُّقَى رَاحَتْ وَرُحْتُ عَشِيَّةً	نُعُدُّ هَنَــاتٍ بَيْنَنَــا وَهَنَــاتِ[38]

وقال من قصيدة أخرى مطلعها (المنسرح) :

رَاحَتْ سُلَيْمَى تَدْعُوكَ بِالْعَنَدِ	وَبِالْمُنَى فِي غَــدٍ وَبَعْدَ غَــدِ
قَالَتْ سَنَلْقَاكَ فَرْطَ سَابِعَةٍ	فَقُلْتُ يِا بَرْدَهَا عَلَى الكَبِــدِ

(...)

ثُمَّ انْثَنَتْ وَانْتَظَــرْتُ مَوْعِدَهَا	أَرْجُو وَفَاءً بِــــهِ عَلَى الأَمَدِ
قَالَتْ بِعَيْنِي عَيْنٌ مُوَكَّلَــــةٌ	وَالأُسْدُ حَوْلِي فَكَيْفَ بِــالأُسُدِ
مَازِلْتُ أُغْتَــرُّهُ وَأَخْتِلُـــــهُ	حَتَّى الْتَقَيْنَــا يَوْمًا وَلَمْ نَكَــدِ

(...)

فَقُلْتُ لَمَّا الْتَــوَتْ بِنَــائِلِهَا	وَسَلَّمَتْ عَيْنَهَا وَلَمْ تَــــذُدِ
يَا أَسْمَحَ النَّــاسِ بِــالسَّلاَمِ وَيَا	أَبْخَلَهُمْ بِــالصَّفَاءِ والصَّفَدِ[39].

فبنية القصّ إذن هي التي تسببت في انزعاج طائفة واسعة من المتقبلين من هذا اللون من شعر بشار وذلك لأنها أوهمت بأن الشاعر يتحدّث عن تجربة حصلت له في الواقع التاريخي وعمد الى سردها بتفاصيلها وجزئياتها مفيضا في ألوان الأحاسيس التي أحدثها فيه الانفعال بكيفية حدوثها. لكن ما الذي في بنية القصّ يخالف بنية القصيدة التقليدية حتى كان لها وقع مخالف لوقعها العتيق ؟

تبدو بنية القصّ في الظاهر من أمرها على الأقل، مخالفة لبنية القصيدة النموذجية التقليدية. إذ أن السرد في القصّ يحكي أحداثا متعاقبة متتابعة متسلسلة فيرد الكلام تبعا لذلك، خاضعا لبنية المقول، يحاكيها في التسلسل والتتابع والتتالي. وهذا يبدو متضاربا مع بنية الوحدات

المستقلة المتجاورة في القصيدة القديمة تجاورًا، لاينهض على التالي السببي أو التابع المتعاقب. وقد أثرت بنية القصّ هذه فيَ هذا اللون من القصائد عندما نشرت فيها تراكيب التابع والتدرّج ووشحتها بالقرائن الزمنية بل حكمت على الأبيات أن تترابط ترابطا متينا عندما جعلت البيت يظلّ مفتقرا الى البيت (بل الأبيات العديدة) الذي يليه، أو عندما حتّمت على مصراعي البيت الواحد بالتداخل والتلازم في ما يشبه التراكيب المنثورة أو الصيغ العادية. وفي شعر بشار أمثلة تربو عن الحصر عجت بها قصائده هذه عجًا.

قال من قصيدة أقامها على فن القص : [الطويل]

لَقَدْ ذَكَّرَتْنِي لَيْلَـةَ القَدْرِ مَجْلِسًا   لِثِنْتَيْنِ مِنْ شِعْبٍ عَلَى غَيْرِ مَوْعِدِ
سَرَى بِهِمَا شَوْقٌ إِلَيَّ فَجَاءَتَـا   عَلَى وَجَلٍ مِنْ أَقْرَبِينَ وَحُسَّدِ
وَكَاتَمَتَـا أُخْرَى هَوَايَ وَغَرَّتَـا   أَمِيـرَهُمَا مِنِّي بِنُسْكٍ وَمَسْجِدِ
كَعَابٌ وَأُخْرَى كَالكَعَابِ خَرِيدَةٌ   ثِقَالٌ وَلَمْ تَسْتَشْعِرَا عَيْشَ جُحَّدِ
فَنَبَّهَنِي زَيْـدٌ فَقُمْـتُ إِلَيْهِمَا   أُجُرُّ أَسَابِيَّ الكَـرَى غَيْـرَ مُرْقَدِ

وبعد أن سرد قصته مع الفتاتين ختم القصيدة بقوله :

وقَدْ عَلِمَتْ حَمَّادَةُ النَّفْسِ أَنَّنِي   إِلَى نَائِلٍ لَوْ نِلْتُ مِنْ وِرْدِهَا صَدِ
وأَنَّ الهَوَى إِنْ لَمْ تَرُحْ لِي بِزَفْرَةٍ   يَكُونُ جَوًى بَيْنَ الجَوَانِحِ مُغْتَدِ(40)

وقال من قصيدة في عبدة مطلعها [2الخفيف]

عَلِّلِـنِي يَـا عَبْـدَ أَنْـتِ الشِّفَـاءُ   وَاتْـرُكِي مَا يَقُولُ لِي الأَعْدَاءُ

وقَد بناها على المخاطبة فاندرج بذلك المتكلّم في عالم الوقائع وصار طرفا فيها :

أَنَـا مَنْ قَـدْ عَلِمْـتِ لاَ أَنْقُضُ الْعَهْـدَ وَلاَ تَسْتَخِفُّنِـي الأَهْـوَاءُ
وَعَجِيـبٌ نَكْـثُ الكَـرِيمِ، ولِلنَّفْـسِ مَعَـادٌ، وَلِلْحَيَـاةِ انْقِضَـاءُ

فَاذْكُـرِي حَلْفَتِي أَقَارِفُ أُخْـرَى   يَوْمَ زَكَّى تِلْـكَ اليَمِينَ البُكَـاءُ
يَـوْمَ لاَ تَحْسِبِي يَمِينِي خِلاَبًا   بِيَمِينِي تُـــــوَقَّرُ الأَحْشَـاءُ
فَتَصَـدَّتْ بَعْدَ الصُّدُودِ وَقَـالَتْ   قَتَلَتْنِي أَنْفَـاسُـكَ الصُّعَـدَاءُ[41]

ثم إن بنيـة القصّ بنيـة مرجعيـة إذ أن أبرز هموم الراوي أن يبلغ بالخطاب مستوى من التطابق بين القول والمقول يوقع في القارئ الاقتناع بأنّ ما يروى قد حصل بالفعل أو هو قابل لأن يحصل في أيّ وقت. ومن خصائص بنية القصّ أنها توهم بأن المرجع له الأسبقية في الحدوث وأن السرد به لاحق. وليس من قبيل الصدفة أن يكون مصطلح «الحكاية» في عداد المصطلحات العربية الدّالة على القصّ، ذلك أن الكلام في هذا الفنّ يحكي وقائع ويذكرها. أما الشعر فالكلام فيه مرجع وخطاب أو هو على الأقل مشدود الى ذاته يكاد ينغلق عليها بموجب ما يكثر فيه من مجازات وينتشر عليه من فنون المبالغة والغلوّ. لهذا تبدو لغة القصّ أقرب الى لغة المحاورة من لغة الشعر، فالعناية بالإبلاغ والإفهام فيها تغلب على العناية بالتعجيب. إنها لغة تحيل على شئ نفترض أنه خارجها وإن كنّا لا نعرفه الا من خلالها. وفي سياق هذه الإحالة على الواقع يتعلّق القص بالمكان والزمان والشخصيات وبالأحداث يجعلها في نظام له بداية وله نهاية وله الى ذلك نظام يشدّه شدّاً.

إن القصّ اذن أكثر انفتاحا على ما نسميه في العادة «واقعا» أو هو صياغة له على نحو ما. بيد أن «الواقع» شيء لا شكل له ولا صيغة بينة، إنه يكاد يكون مفهوما أجوف، أو على الأقلّ لا مادة له. وهذ أحد الأسباب التي جعلته من أكثر المفاهيم غموضا واتساعا لأن يمتلئ بأي شئ.

ولما كان القصّ من أقرب البنى الى بنيته، أو كان منتهى أمل القصّ أن يطابق الواقع، أمكن للأبنية السردية أن تعّد، في حدّ ذاتها، واقعا. وهذا الواقع القصصي الذي ملأه بشار بالمغامرات وأكثر فيه من حشر النساء

والعذّال والرقباء والعيون بل، والكلاب أيضا، هو الذي ألبّ الدارسين عليه وعبّأهم ضده. ثم ان هذا اللون من الشعر قد ألقى في الأذهان أنّ بشارًا قد أسرف في انتهاك قواعد الغزل عندما انتقل به من ذكر النساء ومايبعثه الجمال في النفوس من أحاسيس وانفعالات الى التحدث عمّا يجري بين النساء والرجال أو عمّا أوهم بأنه قد جرى وكان بينه شخصية تاريخية وشاعرا وبين عدد من النساء جعل لهنّ أسماء استقى بعضها من التسميات الشائعة في الحياة اليومية وتعمد أن يفتعل لهنّ وجودًا فعليا يدل عليه العطر واللباس والحلي والصفات المشخّصة ولغة الحوار والأفعال ونفث فيهنّ رغبات عتيّة وأشواقا ونزوعا جارفا وتوقا الى تحقيق الميول وإرضاء الأهواء. بل إن بشارًا قد رفع في أكثر من مناسبة صوت التبجّح بالظفر وأبدى الشماتة «بالغيورين» الرقباء. وهذا الانتقال من الإشادة بالجمال وتمجيده الى الاشادة بالفوز بالمرأة بعد الاحتيال بصنوف الحيل على كسر التمنع والصدّ فيها والتغلّب على ألوان الحواجز والمعوقات المنتصبة دون الوصول اليها، قد أزعج الدارسين كلّ الازعاج وأمعن في استفزازهم وإذا بالقصّ يصبح، الى جانب السّرد الواقعي مجالا للصّراع بين عاشق مصرّ على الظفر والفوز وبين طائفة من المتظاهرين بالحرص على الأخلاق يعدّون العدّة للحيلولة دون ما يرغب المتكلم في الوصول اليه فيعلن لهم أنّ ما يخشون قد جرى وأن قد قضي الأمر.

قال بشار : [المنسرح] :

إنْ يَكُ أَمْسَى الغَيُّورُ حَصَّنَهَا	وَغَيَّرَتْهَا الشُّهُورُ وَالحِجَجُ
فَقَدْ لَهَوْنَا فِي ظِلِّ	وَالدَّهْرُ فِيهِ القَوَامُ والْعَوَجُ
وَلَوْ تَرانَا مَعَ الْجِلاَءِ إِذًا	بَدَا لِعَيْنَيْكَ مَنْظَرٌ بَهِجُ
يَا حُسْنَهَا إِذْ تَقُولُ مَازِحَةً	وَنَحْنُ فَوْقَ السَّرِيرِ نَعْتَفِجُ
لَقَدْ حَرِجْنَا وَهْيَ مُعَانِقَتِي	تَلْثِمُنِي وَالصَّبَاحُ مُنْبَلِجُ

فَقَلْتَ يَا مُنْيَتِي وَيَا سَكَنِي مَا فِي عِنَاقٍ وَقُبْلَةٍ حَرَجُ[42]

وقال [البسيط] :

قَالَ النَّوَاصِحُ طُوبَى قد ظَفِرْتَ بِها مَكْسُورَةَ الطَّرْفِ بالتَّأْنِيثِ والرَّمَد
جنيَّةُ الحُسْنِ مرتجٌ روادفها كأنها من جَوَارِي جنّة الخُلْدِ[43]

ويبدو أن الصّراع الذي قام بين الشاعر وطائفة من أهل عصره قد استهواه فأكثر من هذا اللّون في شعره ما أكثرت هذه الطائفة من الوجد عليه واستفظاعه حتى اذا تدخلّ الخليفة المهدي ذاته وزجّ بنفسه فيه من موقعه أميرا للمؤمنين حوّل بشار ذلك الى معنى شعري طرقه عديد المرّات وبفنيّات إبداعية مختلفة. فمرّة يرقى بهذا الحادث البسيط الى منازل في التجويد راقية فيقول [الوافر] :

نَأَتْ سَلْمَى وَشَطَّ بِهَا التَّنَائِي وَقَامَتْ دُونَهَا حَكَمٌ وَحَاءُ
وَأَقْعَدَنِي عَنِ الغُرُّ الغَوَانِي وَقَدْ نَادَيْتُ لَوْ سُمِعَ النِّدَاءُ
وَصِيَّةٌ مِنْ أَرَاهُ عَلَيَّ رَبًّا وَعَهْدٌ لاَ يَنَامُ بِهِ الْوَفَاءُ
هَجَرْتُ الآنِسَاتِ وَهُنَّ عِنْدِي كَمَاءِ العَيْنِ فَقْدُهُمَا سَوَاءُ
وَقَدْ عَرَّضْنَ لِي واللَّهُ دُونِي أَعُوذُ بِهِ إذَا عَرَضَ البَلاَءُ
وَلَوْ لاَ القَائِمَ المَهْدِيُّ فِينَا حَلَبْتُ لَهُنَّ مَا وَسِعَ الإِنَاءُ
وَيَوْمًا بِالْجُدَيْدِ وَفَيْتُ عَهْدًا وَلَيْسَ لِعَهْدِ جَارِيَةٍ بَقَاءُ
فَقُلْ لِلْغَانِيَاتِ يَقِرنَ إِنِّي وَقَرْتُ وَحَانَ مِنْ غَزَلِي انْتِهَاءُ
نَهَانِي مَالِكُ الأَمْلاَكِ عَنْهَا فَثَابَ الحِلْمُ وانْقَطَعَ العَنَاءُ
وَكَمْ مِنْ هَاجِرٍ لِفَتَاةِ قَوْمٍ وَبَيْنَهُمَا إِذَا الْتَقَيَا صَفَاءُ
وَغَضَّاتُ الشَّبَابِ مِنَ الْعَذَارَى عَلَيْهِنَّ السُّمُوطُ لَهَا إِبَاءُ
إِذَا نَبَحَ العِدَى فَلَهُنَّ وُدِّي وَتَزْيِينِي ولِلْكَلْبِ العُوَاءُ

لَهَوْتَ بِهِنَّ إِذْ مَلَقِي أَنِيـــقٌ   يَصِرْنَ لَـــهُ وَإِذْ نَسَمِي شِفَاءُ
وَأَطْبَقَ حُبُّهُنَّ عَلَى فُؤَادِي   كَمَا انْطَبَقَتْ عَلَى الأَرْضِ السَّمَاءُ
فَلَمَّا أَنْ دُعِيتُ أَصَبْتُ رُشْـدِي   وَأَسْفَرَ عَنِّي الـــدَّاءُ العَيَاءُ
عَلَى الغَـزَلِ سَلامُ اللَّـــهِ مِنِّي   وَ إِنْ صَنَـعَ الْخَلِيفَةُ مَا يَشَاءُ
فَهَذا حِينَ تُبْتُ مِنَ الجَوَارِي   وَمِنْ رَاحٍ بِـــهِ مِسْكٌ وَمَاءُ
وَإِنْ أَكُ قَدْ صَحَوْتُ فَرُبَّ يَوْمٍ   يَهُزُّ الْكَـــأْسُ رَأْسِي وَالْغِنَـاءُ
أَرُوحُ عَلَى المَعَازِفِ أَرْيَحِيًّا   وَتَسْقِينِي بِـــرِيقَتِهَا النِّسَاءُ
وَمَا فَارَقْتُ مِنْ أَسَفٍ وَلَكِنْ   طَغَى طَرَبِي وَمَالَ بِيَ الفَتَاءُ[44]

ومرّة يتهافت به الى الاستفزاز والتحدّي على النحو الذي كان يواجه به الخصوم الذين زجّوا به في هذا المأزق عندما حاكموا الفنّ بالأخلاق وغاب عنهم أن أخلاقية الفنّ كائنة في الفعل الذي أبدعه.

قال [البسيط]

وَقَائِلٍ هَاتِ شَوِّقْنَـا فَقُلْتُ لَـهُ   أَنَـــائِمٌ أَنْتَ يَا عَمْرُو بنَ سَمَّانِ
أَمَا سَمِعْتَ بِمَا قَدْ سَاعَ فِي مُضَرٍ   وَفِي الحَلِيفَيْنِ مِنْ نَجْدٍ وَقَحْطَانِ
قَالَ الخَلِيفَةُ لاَ تَنْسِبْ بِجَارِيَةٍ   إِيَّاكَ إِيَّاكَ أَنْ تَشْقَى بِعِصْيَانِ[45]

قد أقحم الشاعر إذن في بنية القصّ الموهمة بأنه يتحدّث عن وقائع كانت وحصلت تحويلَ الأحداث البسيطة التي نجمت عن إيهام شعره بالتصديق الى معان شعرية افتن في طرقها فازدادت بذلك قدرة هذا الشعر على الاقناع بالتصديق قوة ومتانة.

ثم ان بشارا قد عمد الى خاصية فنية أخرى أهاج بها بعض الناس عليه وزاد في اقناعهم بأنه إنما يتحدث عن أمور كان لها في حيز الفعل وجود تاريخي. وتتمثل هذه الخاصية في الجهر بمكتوم الانفعلات

والأحاسيس وبتلك الرّغبات الخفيّة التي مهما اختلجت في الضمائر فإن المرء يربأ بنفسه عن ذكرها. ومن هذه الأحاسيس افراط المتكلم بهذا اللون من القصائد في التوجّع والشكاة، والتوسّل، وإرساؤه الرغبات على تحقيق ميول معينة وفي مواطن من الجسد معيّنة بل إنّه قد بالغ في محاكاة أحوال العشاق المدنفين عندما جعل التّوق ماديّ الأساس جسديّ الغاية والمنتهى.

قال في هذا [البسيط]

يَا عَبْدَ حَتَّامَ لاَ أَلْقَاكِ خَالِيَةً ... وَلاَ أَنَامُ لَقَدْ طَوَّلْتِ تَعْذِيبِي
أَهْدَيتِ لِي الطِّيبَ فِي رَيْحَانٍ سَاحِرَةٍ ... يَا «عَبْدَ» رِيقُكِ أَشْهَى لِي مِنَ الطِّيبِ
أَهْدِي لَنَا شَرْبَةً مِنْهُ نَعِيشُ بِهَا ... إِنْ كُنْتِ مُهْدِيَةً رَوْحًا لِمَكْرُوبِ[46]

وقال [الخفيف] :

رِيقُ سُعْدَى يَابْنَ الدُّجَيْلِ الشِّفَاءُ ... فَاسْقِنِيهِ لِكُلِّ دَاءٍ دَوَاءُ[47]

وقال [البسيط] :

يَا صَاحِ كِلْنِي إِلَى بَيْضَاءَ مِعْطَارِ ... وارْفَقْ بِلَوْمِي فَمَا فِي الحُبِّ مِنْ عَارِ
لاَ تَكْوِنِي إِنَّ قَلْبِي لَوْ تُعَاتِبُهُ ... عَنْ حُبِّ عَبْدَةَ كَالْمَكْوِيِّ بِالنَّارِ
طَرْفِي وَسَمْعِي شَهِيدَاهَا عَلَى بَصَرِي ... بِالرِّقِّ مِنِّي، ونَفْسِي ذَاتُ إِقْرَارِ
(...)
عَشِقْتُ فَاهَا وَعَيْنَيْهَا وَرُؤْيَتَهَا ... عِشْقَ المُصَلِّينَ جَنَّاتٍ لأَبْرَارِ[48]

وقال [الوافر] :

وَهَبْتِ لَهُ عَلَى المِسْوَاكِ رِيقًا ... فَطَابَ لَهُ بِطِيبِ ثَنِيَّتَيْكِ
أُقَبِّلُهُ عَلَى الذِّكْرَى كَأَنِّي ... أُقَبِّلُ فِيهِ فَاكِ وَمُقْلَتَيْكِ[49]

ولكن الشاعر وهو يتظاهر بالموت والهلاك عشقا وشوقا، كثيرا ما يجعل شفاءه في نيل المبتغى على نحو لا يخلو من مباشرة وتلقائية غاية في السطحية والبساطة. قال في ذكر عبدة [السريع] :

يــا عَبْدَ زُورِينِي تَكُنْ مِنَّــةً	لِلَّـــهِ عِنْـــدِيَ يَوْمَ أَلْقَاكِ
وَاللَّـــهِ ثُمَّ اللَّـــهِ فَاسْتَيْقِنِي	إِنِّــى لأَرْجُـوكِ وَأَخْشَـاكِ
يَا عَبْدَ إِنِّي هَالِـــكٌ مُدْنَفٌ	إِنْ لَـمْ أَذُقْ بَـرْدَ ثَنَــايَاكِ
فَلاَ تَـــرُدِّي عَـاشِقًا مُدْنَفًا	يَرْضَى بِهَذَا القَـدْرِ مِـنْ ذاكِ[50]

بل يكاد يذهب الى أنّ ما يقوله في ذكر الهوى والعشق ليس إلاّ خدعة نافقة عند النساء يستدرجهنّ بها الى قضاء حاجات الجسد. قال : [مجزوء الوافر] :

بَعَثْتُ بِــــذِكْـرِهَا شِعْرِي	وَقَدَّمْتُ الهَوَى شَرَكَـــا
فَلَمَّـا شَـاقَهَـا قَـوْلِـي	وَشَـبَّ الحُـبُّ فَـاخْتُنِكَـا
أَتَتْنِـي الشَّمْـسُ زَائِـرَةً	وَلَـمْ تَـكُ تَبْـرَحُ الفَلَكَـا
تَقُـولُ وَقَدْ خَلَـوْتُ بِهَـا	تَكَلَّـمْ وَاكْفِنِـي يَدَكَـــا
وَجَـدْتُ العَيْـشَ فِي سُعْـدَى	وَكَـانَ العَيْـشُ قَدْ هَلَكَــا[51]

وإذا بالخطاب الغزلي ينقلب على ذاته واضعا مقوّماته نفسها موضع التساؤل والشك. ولكن التساؤل يخدم، ها هنا أيضا، الايهام بالواقع ويشد من أزر الإقناع به. وهل يعقل من بشار، وقد رمته الأخبار بكلّ التهم، ألاّ يتصرّف الا على هذا النحو، يبدي عشقا ولها، ويلحف في السؤال ويتظاهر بالاشراف على الموت حبا، حتى إذا صدّقه الطرف المقابل وقضى حاجة من حاجات الجسد رفع صوت التبجّح وأبدى الشماتة بكلّ من يسوؤه منه هذا السلوك في هذا الشعر.

والذي لا خلاف فيه أن بشارا قد أفلح، في هذا اللون من شعره، في

إزعاج طائفة واسعة من القرّاء، غير أنّه إنما أزعجهم، وحملهم على الوجد عليه حملا، عندما استعمل فيه طرائق فنية أقامها على الإيهام بأنه إنما يذكر في قصائده وقائع كان لها وجودها الفعلي في واقع الحياة، وذكرها على النحو الذي كانت به كونها الفعليّ. وكان شعره هذا من قوّة المحاكاة لما يجري في الحياة اليومية من صغير المغامرات وبسيط الأحداث على ذلك الحظّ الذي مهما قلبت فيه النظر انتهيت الى التصديق بأن الشاعر يصدر عن تجربة واختبار. ولكن الحمل على التصديق والاقناع به وحسم كلّ الدواعي التي تشرّع للشك فيه، ليس في نهاية الأمر، سوى غاية من غايات الفنّ. وأن يسلك الفنان المبدع، الى هذه الغاية، المسلك الذي يتعلّق بالمطّرد وينفذ الى الجواهر ويتغلغل الى الثابت الذي يصدق كيانه مهما كان المكان والزمان، يكاد يعادل من يسلك المسلك الذي ينطلق من المتواتر في حياة الناس عيّنات آنية تتجسّم فيها المطلقات وتشهد بصحتها عندما تجلّيها في الواقع وتقيم أمثلها للعيان.

---

1) – المعروف أن بشارا اضطرّ الى الخروج من البصرة الى حرّان سنة 127 هـ، ولم يرجع اليها الا سنة 137 هـ.

2) – الأغاني ج III ص 176. ومطلع الرّأية هو :

قد لامني في خليلتي عمر والّلوم في غير كنهه قدَر

وكانت هذه القصيدة قد تسبّبت في انزعاج كبير أبداه أكثر من درس شعر بشار من المعاصرين.

3) – المرجع نفسه ص 142.

4) – ذكرنا بعض الأراء في بنية القصيدة الجاهلية في كتابنا «مدخل الى شعر المتنبي»، دار الجنوب، تونس 1992 ص 94، ويمكن أن نضيف ما قاله نيكلسون من أنّ «القصيدة ليست وحدة عضوية، بل إن وحدتها تشبه مجموعة من الصور بريشة واحدة، أو إذا استخدمنا مجازا شرقيا، مجموعة لألىء مختلفة في الحجم والنوع ضمّت في خيط عقد» تاريخ الأدب ص 78.

5) – الديوان ج II ص 92.

6) – المصدر نفسه ج I ص 290.

7) - المصدر نفسه ج I ص 293.
8) - المصدر نفسه ج I ص 295.
9) - عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار ص 125.
10) - الديوان ج II ص 112.
11) - المصدر نفسه ج VI ص 135.
12) - المصدر نفسه ج VI ص 260.
13) - المصدر نفسه ج VI ص 212.
14) - المصدر نفسه ج VI ص 237 - 238، والبيت الأول من مقطوعة تنسب ليعقوب بن عبد الرحمان المخزومي صاحب عمر بن ابي ربيعة، وله في كتب الأدب قصة مبنية على السرقة.
15) - الأغاني ج III ص 163.
16) - المرجع نفسه ص 177.
17) - الديوان ج II ص 20. كان بشار قد جعل من تحريم الخليفة عليه ذكر النساء معنى شعريا أكثر من طرقه في قصائد عديدة نذكر منها ج I ص 128 وص 264 وج II ص 8. ومّما قاله في القصيدة الواردة بالجزء الأول ص 296 : [السريع] :

لَهَوْتُ حَتَّى رَاعَنِي غَـــادِيًا   صَوْتُ أَمِيرِ المُؤْمِنِينَ المُجَابْ
لَبَّيْكَ لَبَّيْكَ هَجَرْتُ الصِّبَا   وَنَـامَ عُذَّالِي وَمَاتَ العِتَـابْ
لاَ نَـاكِثًـا عَهْدًا وَلاَ طَـالِبًا   سُخْطَكَ مَا غَنَّى الحَمَامُ الطِّرَابْ

والذي يدعو الى العجب أنّ رجلا راشدا عالما من طراز بشار صاحب أسرة ومكانة يصرّ هذا الإصرار الغريب على قول الغزل ويغامر فيه المغامرة التي تستدرّ عليه غضب ممدوحة أمير المؤمنين.
18) - الديوان ج I ص 371.
19) - المصدر نفسه ج II ص 28.
20) - المصدر نفسه ج II ص 53.
21) - المصدر بنفسه ج III ص 253.
22) - المصدر بنفسه ج III ص 132.
- ج I ص 371.
23) - جاء في العمدة «وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيرا ما يأتون بها زورًا نحو ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى وعفراء وأروى وريّاء وفاطمة ومية وعلوة وعائشة والرباب وجمل وزينب (...) وأما عزّة وبثينة فقد حماهما كثير وجميل حتى كأنما حرما على الشعراء (...) وكلّما كانت اللفظة أحلى كان ذكرها في الشعر أشهى اللهم الا أن يكون الشاعر لم يزوّر الاسم وإنما قصد الحقيقة لا اقامة الوزن فحينئذ لا ملامة عليه، مالم يجد في الكنية مندوحة، ج II ص 121 - 124.

24) - الديوان ج I ص 215.
25) - الديوان ج II ص 239.
26) - الأغاني ج III ص 21 الى 46.
27) - الديوان ج I ص 151.
28) - المصدر نفسه ج I، ص 142 - 144
29) - المصدر نفسه ج اص 201.
30) - المصدر نفسه ج II ص 128.
31) - المصدر نفسه ج III ص 69 - والمأدومة من أدمه بمعنى خلطه، فهي مخلوطة والمؤشر: المرقق الأسنان الحسن النظام.
32) - المصدر نفسه ج III ص 152 واللبان ما بين الثديين، والخوار: الشديد الضعف.
33) - المصدر نفسه ج III ص 29 ، 30.
34) - المصدر نفسه ج II ص 79، 80. جاء في الديوان «هضيم الكشح»
35) - الديوان ج III ص 153 الى 156.
36) - المصدر نفسه ج II ص 138 الي 144
37) - في بعض أخبار بشار أنه لم يهتد الى الخروج من دار تركت صاحبتها يده عندما همّ بتقبيلها، فما أنجاه الا الاعتذار شعرا.
38) - الديوان ج II ص 32، 33
39) - المصدر نفسه ص 132
40) - المصدر نفسه ج II ص 147 - 150.
41) - المصدر نفسه ج I ص 140
42) - المصدر نفسه ج II ص 53
43) - المصدر نفسه ج III ص 133
44) - المصدر نفسه ج I ص 128 - 131
45) - المصدر نفسه ج VI ص 226 - 227
46) - المصدر نفسه ح I ص 223
47) - المصدر نفسه ص 138
48) - المصدر نفسه بج III ص 152.
49) المصدر نفسه ج VI ص 145.
50) المصدر نفسه ص 142.
51) المصدر نفسه ص 143.

تــدور على غيــر أسمــائهــا

مذهبنا بعد أن حدّدنا الاحتذاء في التسمية ودلالاته، والاتجاه نحو «القصّ» ووظائفه أنّه لا تعارض جوهريّ بين القصائد التي أقامها بشار على مثال أشعار الفحول السابقين متعلّقا بما أطلقنا عليه عبارة «محاكاة التسمية» وبين قصائده الأخرى التي بناها على مشاكلة الوقائع في الحياة الواقعة يذكرها سردا ويتوسّل بعديد القرائن الفنية للإقناع بأنها قد كانت على النحو الذي ذكرها به. ولا يكمن عدم التعارض هذا في أنّه لا فرق بين الطّرازين السارد القاصّ والنّاطق بالمطردات الجواهر، فالفرق بينهما ممّا لا يتطرّق اليه شكّ، ولكنّه يكمن في أنهما ينهضان بوظيفة واحدة يمكّنان منها تمكينا، هي وظيفة الفنّ يُبنى على التوهمّ والخيال ويقنع بأن ما يبنيه بالخيال والتوهّم واقع حاصل في الموجود.

ولسنا نستدل على هذا بإقامة البرهان على أنّ الشعر الذي حاكى به بشار الأشعار النموذجية لم يخل من عناصر القص والسرد مثلما لم تخل قصاد اللون الثاني بديوانه من بنية الارتقاء الى النطق بلسان حال الكليات والجواهر، فهذا لا يحتاج لشدة وضوحه الى إقامة البرهان عليه. ولسنا بمستدلين أيضا على انعدام التعارض بين الطرازين بالذهاب الى أنّ الأشعار التي حاكاها بشار فنسج بالمنوال الذي نسجت به لم تكن لتخلو هي نفسها، من عناصر السرد والقصّ، فهذا منتشر في مطوّلات الجاهليين انتشاره في شعر الثالوث الأموي على النحو الذي يوفّر عناء التجرّد لإبرازه. ثمّ إن هذا المسلك يوفي، لا محالة على النتيجة التي قوامها أن روابط حميمة تشدّ كلاًّ من الطّرازين أحدهما الى الآخر شدًّا حتى أن الشاعر إذا تعلق بالكليات المطلقات قصّ وسرد، وإذا قصّ وسرد تعلق بالكليات والجواهر المطلقات. وهذا، وإن كان في حدّ ذاته مهمًّا، لا يعنينا كثيرا في هذا العمل.

ومن هنا رأينا أن نستدلّ على ما نذهب اليه بالنظر في بعض الخصائص التي تنهض عليها بنية الطّرازين، فهذا أوفى بالإقناع وبلورة الفرضيات، وهو أوغل في مناقشة أعمال جادة كثيرة أقامها أصحابها على الإسراف في التنظير للتعارض بين البنى القاصّة الساردة والبنى الشعرية الناطقة بالجواهر والكليات[1].



قد أسلم افتقار الدّارسين الى معارف ثابتة عن مسيرة الشعر القديم التاريخية الى وضع مجموعة من الافتراضات ذهب فيها اصحابها الى تبيّن المراحل التي قطعها هذا الشعر من أوّليّته في مجاهل الجاهلية حتّى استوائه أبنية نموذجية آسرة بألق القوّة فيها. ومهما تكن منهجية افتراض الفروض واستقراء القرائن المؤيدة لها طريقا مسلوكة في شتى المعارف والعلوم، ومهما تكن قيمة الامارات الدّالة على أنّ الشعر العربي لم يصبح نماذج الا بعد تحوّلات عديدة مرّت بها أبنيته، فإننا لا نزعم أن هذا الشعر قد كان في بدايته شعرا قصصيا سرديا يحاكي الوقائع الحادثة لينتقل شيئا فشيئا الى بنية الاطلاق ونشدان الجواهر الثابتة والحقائق المطّردة، ذلك أن للتاريخ في سيره من ضروب الانعراج والالتواء ما لا تنتظمه الأبنية المنطقية. ولكننا نذهب، من جهة أخرى، الى أن الشعر القديم النازع الى الإطلاق في صلب النطق بما كان يعدّ حقائق ثابتة، لا مفرّ له من الاستناد الى رؤية للعالم كلية تجلوها مجسّمات الوقائع التجريبية ودلالاتها مهما أخذت به من اختلاف وتنوّع. معنى هذا أن الوقائع التي يذكر الشاعر أنها حصلت له في نطاق ذاته المفردة، إنما تندرج، عند التأمّل في نطاق رؤية للعالم كلية ومواقف من الوجود نموذجية. ولو لم تكن القصائد النموذجية تصدر عن تمثل للوجود متقارب المكوّنات لم تكن أبنيتها لترد على ذلك التشابه الذي يدلّ عليه تقيّد الشعراء الكبار به (أو الشعراء الذين عدّوا كبارا لأنهم تقيّدوا به)،

فكان ما كان عندهم من حفاظ على مقاطع الاستهلال والرحيل في المفاوز وادراك الممدوح أو ادراك الغرض الرئيسي الذي تنيخ القصيدة عنده وتريح.

والذي تختصّ به هذه البنية، وهي منفرطة الانفراط الذي يسمح للشاعر بأن يطرق أيّ المعاني الشعرية يشاء، ومنظمة التنظيم الذي يجعل المقاطع متجاوبة خارج نطاق الانتظام الزمني أو التتابع السّببي، أنها توهم بأن المتكلّم بها انما يتكلّم عن وقائع حاصلة وتجارب عاشها بالاختبار ما دام كلامه يتشابه مع كلام الآخرين أو يذكر ما كانوا قد ذكروه. وكلّما راوح الشاعر، باقتدار، بين الخاص والعام ونطق بخواطر ذاته حيث تتطابق مع خواطر الناس، وكان كلامه ذاتيا موضوعيا في آن، كان شعره أقدر على الحمل على التصديق اذ هو متعلّق بالموضوع وبتمثّل الموضوع أو بالمعنى الشعري وبكيفية تأديته. إن قوّة الايهام بالواقع في هذا الشعر النازع الى الثوابت المطلقات تتمثل إذن في التقيّد بالمشترك الذي تجده الخواطر في ذواتها لأنها أدركته من رؤية للوجود تعتنقها تلقاءً وعفواً.

ومن خصائص هذه البنية أن الايهام فيها بأن الشاعر انما يتحدث عن وقائع لا تنأى عن الاختبار والتجريب أو الكون الفعلي في حيّز الموجود، إنما يسعى الى إيقاعه انتقال المتكلم من ذكر الذي كان أو من شأنه أن يكون الى التغني به. فبهذا الانتقال المتوقّع حينا والمفاجىء أحيانا يحصل التحوّل من الموقف المشترك (وهو الموقف الذي يعرض للفرد مثلما يعرض للجماعة) الى الإشادة بالتوجّع والتفجّع والتأسّي أو بالفخر والنخوة والتمتّع، وهي أفعال مشتركة أيضا. وإذا بالتّوافق (بين التجارب) الناهض على أوجه التماثل في المواقف يزداد تأكدًا بتوافق الانفعالات المتماثلة وتوافق انشادها. وهذا، في رأينا، أحد الأسباب التي دعت القصائد التقليدية والنموذجية منها على وجه الخصوص، الى أن يناظر

بعضها بعضا على ذلك النحو المحيّر المثير. ولمقارنة بسيطة بين المقاطع التي تتكوّن منها المطوّلات كفيلة بأن تكشف للناظر في الشعر القديم الى أيّ حدّ كان الكلام فيها يحتذي الكلام.

ولكن المدهش فعلا أن قوّة الاحتذاء لم تطمس القوّة التي تتفرّد بها القصيدة عن القصيدة وتتميّز بخصائص ذاتية لا يخطئها المتأمّل في النصوص. فمثلما تنهض القصائد النّموذجية على التشابه والتّماثل تنهض على الاختلاف والتّمايز حتى أن القصيدة هي القصائد الأخرى وقصيدة على حدة... تناظر واختلاف ذلك هو الشعر القديم، يحمل على التصديق بالتناظر مثلما يحمل عليه بالاختلاف.

والى جانب التماثل بين القصائد التقليدية في المراوحة بين التجارب الفردية المختلفة والمواقف النموذجية المشتركة، وبين الانفعال في الغنائية والموضوعية في إقامة الفواصل بين مصدر الكلام وأغراضه، وهو ما تنزع به الى مطلقات الثوابت والجواهر، تقيم تلك المطوّلات أواصر التواشج بينها بالأنا يتحدّث عن أناه والعالم في صيغة توهم بالتصديق وتقنع به تمويها فنيا. فالمتكلم بالقصيدة يتكلم بها في الغالب على لسان الأنا الفرد فينشأ من ذلك شيء من التطابق بين الأنا الفاعل في الوقائع والمنفعل بها وبين الأنا الناطق بها ذكرا وإشادة. وفي هذا التّطابق يستحضر الذهن (وقد استحضر دائما) تلك العلاقة المتينة في كلّ المجالات، بين القول وصاحب القول. وإذا بالقصيدة عندئذ تنبىء بما ينبىء به الكلام في صلته بالمتكلم. فالشاعر يذكر الحوادث اخبارا وينطق بما انعكست به عليه انفعالا واستخلصه منها تجارب وحكما، فيبدو كلامه غير بائن عن الاعتراف والبوح ويحصل من ذلك وهم التأسّس على الصدق. ولا يخفى ما في هذه الصيغة، صيغة ما أصبح بعد سيراً ذاتية، من قوّة على الايهام بأن مراجع الكلام قد كانت كونها الفعلي في عالم الفعل ما دام الفاعل قد خبر وشهد فذكر وباح واعترف. وممّا يزيد

في قدرة هذه الصيغة على الحمل على التصديق أن المتكلم بالقصيدة وهو يتحدّث عمّا يوهم بأنّه قد عاشه وخبره وانفعل به قد تحدّث عن ذلك بصيغة الماضي، ماضي الفعل والموقف يليه حاضر القول أو ماضيه حسب تنوّع الكلام. والماضي هو الفعل الأكثر استعمالا في القصّ والسرد. ثم هو يحمل على التصديق بموجب الانقضاء والمضيّ من جهة وبقوة الحضور والاستمرار في الكلام من جهة ثانية. إن التصديق يلازم القصّ والسرد ثم هو يحمل على التصديق بموجب الانقضاء والمضيّ من جهة وبقوة الحضور والاستمرار في الكلام في جهة ثانية. إن التصديق يلازم القصّ والسرد إذن لأن الوقائع الماضية المنقضية وقائع باقية في مضيّها عندما يخرج بها المتكلم من الانقضاء الى دوام المثول في الكلام.

وكانت هذه الصيغة الفنية قد بعثت القراء قديما وحديثا على التّصديق فقام أكثر النقد على المقاربة بين الشعر وما يذكره من وقائع وكائنات وأشياء، وكادت «الجودة» تنحصر في «الإصابة» بإقامة أمثلة الأشياء مقام الأشياء نفسها. وعدّت الدراسات الشعر القديم ديوان العرب الذي تلتمس فيه حياة البادية. بل إن المذاهب النقدية قد ذهبت بما اقتنعت به من مطابقة الشعر القديم «للواقع» مذاهب مسرفة في الاجحاف والتجنّي والمغالطة عندما زعمت أن هذا الشعر يفتقر الى الخيال الذي يهوّم بعيدا عما يقع عليه الحسّ ويدركه الاختبار ويقرّ بتحقيقة الذهن. والذي عندنا أنّ قوّة الجزم، في جلّ الدراسات، بأنّ الشعر القديم كان مسرفا في محاكاة الواقع انما هي دليل قاطع على قوّة هذا الشعر في الايهام بأنه إنما يحاكي الواقع حتّى أقنع أو كاد بأنه صورة منه صادقة الاخبار عن شتّى ظواهره.

غير أن هذا الشعر إنما ينأى عن «الواقع» بقدر ما يوهم بالتعلّق به شأنه في ذلك شأن سائر الابداعات الفنية.

من ذلك مثلا أن المتكلّم بالقصيدة ليس شخصا واحدا هو الشخص التّاريخي الذي تذكره في العادة، مصادر التاريخ ومصنفات التراجم وتحيل عليه فيها أخباره. إنه، على أقلّ تقدير شخصان أحدهما عاش الأحداث والوقائع وانفعل بها وترك ذاته ماضية مع مضيّها. والثاني ناطق بعد الفعل والانفعال يذكر ما كان قد جرى وانقضى ويرفع صوت الاشادة والتغني. والذي يحيل عليه هذان الشخصان كائنان مختلفان عن شخصية الشاعر الفعلية التي كان لها في التاريخ وجودها الفعلي. فالشخص الذي عاش الوقائع وتفاعل معها ليس هو الذي ذكرها وتغنّى بها، والذي صاغها شعرا ليس هو الذي عاش وانفعل. إنما يمثل الأول من واجه المواقف وعاش الوقائع، بينما يمثل الثاني الذات المتكلمة بالقصيدة. ولكلّ من الشخصين أمارات دالة عليه فالأول شخص نمطي نموذجي قدّه الفعل والانفعال في نطاق الموقف وما يستند اليه من رؤية للكون كلية. والثاني شخص نمطي نموذجيّ أيضا قدّه القول والنطق في نطاق المفهوم الذي كان يستند اليه قول الشعر. إن الأول كائن من وهم مثلما الثاني كائن من وهم. ومهما اعتادت الدراسات أن تخلط بين الشخصين أو تجمعهما في شخص واحد هو عندها الشاعر فإنّ الأنا موضوع القصيدة كثيرا ما لا تطابق الأنا التّاريخية التي تجسّم الشاعر كما أنها كثيرا ما لا تطابق الأنا الناطقة المتكلمة بالشعر. وليس من باب الصدفة أو الاتفاق أن تتشابه الشخصيات الفاعلة في المطوّلات وتتماثل الشخصيات الناطقة بها في حين يقوم الاختلاف كبيرا بين الشعراء مثلما احتفظت المصنّفات بنبذ مطموسة من أخبارهم. والذي يسلم اليه تحليل «الأنا» في القصائد القديمة أنّ غموضه الغموض الذي يمنعه من التطابق مع شخصية الشاعر التاريخية أو الشخصية الفاعلة في الأحداث والمنفعلة بها أو الشخصية الناطقة بالشعر هو الغموض نفسه الذي يسمح بالرجوع به الى هذه الشخصيات فرادى ومجتمعة. ولكن «الأنا» في

كلّ هذه الحالات يكفّ عن التقيّد بما يسمّى «الواقع» إذ هو لا يمثّل، على وجه الدقة، أحدا ليمثّل «أنا» متساميا تجتمع فيه ذوات عديدة لا مهرب للمتقبّل من أن يسكن إحداها أو تسكنه. هكذا نرى أن صيغة التكلم توقع في شرك الانطباق على الواقع من حيث تنفصل عنه وتتسامى.

ومن ذلك أيضا ما يوصل اليه تدبّر الوصف في الشعر القديم من أن الشعراء قد سلكوا في كثير منه مسلك الانتقال من تسمية الأشياء الى الاشارة اليها ببعض الصفات حتى حلّت الصفة محلّ الاسم في الدلالة على المسميات. بل إنّ التشبيه، وهو في الأصل من باب ردّ المجهول الى المعلوم والقاصي الى الدّاني، قد انتقل كثير منه الى تقريب المعلوم من المجهول والدّاني من القاصي والمألوف من الغريب العجيب. وهذا وإن كان من قبيل النفاذ من الظاهر الى الخفيّ ومن المجلو للعيان الى المحتجب (وهو ما يتماشى مع طلب الجواهر المطّردة والثوابت) فإنه ينهض على الانتقال من «الواقع» الحاصل بالرؤية الى الرؤيا الحاصلة في الذهن. وإذا وصلنا هذا بما ذهب اليه أكثر الدّارسين من أن الشعر القديم واقعي الوصف ملازم لعالم المشاهدة يذكر كون القدامى ذكرا مفرطا في الموضوعية والتجرّد، تبيّن أن هذا الوصف، إذ يوهم بذلك، لا يقلّ توغّلا في التوهّم والاختلاق والابتداع عن سائر أجناس الأدب، بل ان الشعر القديم يتناءى عمّا يعدّ واقعا من حيث يوهم بالتقيّد به والاقتصار عليه.[2]

ويمكن أن نتوسّل الى البرهنة على هذا الرأي بقول علي بن عبد العزيز الجرجاني متحدثا عن الحشو والزيادة في الكلام : «وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان، حتى أنك لا تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه الا في النادر الفذّ. ومتى جمعت ذلك ثمّ قرنت اليه قول امرىء القيس : [الطويل] :

تَصُدُّ وَتُبْدِي عن أسيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مطفِلِ

أو قابلته بقول عديّ بن الرّقاع : االكاملا :

وَكَـــأَنَّهَا بَيْنَ النِّسَاء أَعَارَهَا عَيْنَيْهِ أَحْوَرُ مِنْ جَآذِرِ جَاسِمِ

رأيت إسراع القلب الى هذين البيتين وتبيّنت قربهما منه (...) ولا تلتفتن الى ما يقوله المعنويون في وجرة وجاسم، فإنّما يطلب به بعضهم الاغراب على بعض. وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها الأ كغيرها من الظباء. وسألت من لا أحصي من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلا على وحش الصرّيم وغزلان بسيطة».[3] وغير بعيد عن هذا السياق قال بشار في وصف راحلته الى الممدوح االكاملا :

وكَأَنَّهُ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ نَاشِط يَقْرُو العَقَنْقَلَ آلِفًا بِعَذَابِـــه[4]

وهذا وإن كان يدخل في باب تحوير «الواقع» بوسمه بصفات مميّزة ليست فيه إنما يلامس غرضنا من بعيد فحسب، فأنهض منه بالدلالة على ما نذهب اليه جنوح الشعراء الى الاستعاضة عن تسمية الأشياء بايراد صفة من صفاتها المتداولة.

قال بشار : االطويلا :

يَرُوحُ ويَغْـدُو وَاجِداً يَنْتَحِي الهَوَى عَلَى رِجْلٍ مَصْبُورٍ عَلَى الوِرْدِ أَجْرَبُ

فقال الشيخ محمّد الطّاهر ابن عاشور في شرح غامضه : «قوله أجرب نعت لمصبور، ورفعه على القطع، وهو وان كان نعت نكرة وهي قوله «مصبور» وهذه النكرة غير موصوفة وقد شرطوا لقطع نعت النكرة أن تكون موصوفة تبعت آخر غير مقطوع، الا أن «مصبور» لما كان في المعنى وصفا وكان موصوفه محذوفا مقدّرا تقديره جمل ساغ لقطع ذلك»[5]. وقد كثرت في الوصف خاصّة، المقدّرات كثرة غريبة حتى أصبحت ظاهرة لافتة للنظر.

قال بشار في وصف فرسه االخفيفا :

ذَاكَ شَأْنِي بِـهِ وَوَافَى بِيَ الرَّوْ عَ كمَيْتٌ مُشَـذَّبٌ نَعَّابُ

أعْوَجِيُّ الآبَاءِ شَارَكَ فِيـــهِ   لأحِقٌ وَالوَجِيـه ثمَّ الغُرَابُ[6]

وقال في وصف بعيره االطويل ا :

سَأرْمِي بِصَوْلاَنِ المَفَاوِزَ إنَّـــهُ   خَرُوجٌ مِنَ ابوَابِ المَفَاوِزِ مُنْغِبُ
مَعُوجٌ إذَا أمسَى طَرُوبٌ إذَا غَدَا   مُجِدٌ كَمَا غَنَّى عَلَى الأيْكِ أخطَبُ[7]

والذي يهمّنا من هذه الشواهد، ومن شواهد أخرى عديدة سبقت في هذا العمل، أن بشارا قد استعمل في وصف الحيوان «كميت» و«أخطب» (الأخطب ما كان في لونه خطبة والخطبة من الألوان ما فيه غبرة أو صفرة تخالطها خضرة أو حمرة) مثلما استعمل «نعّاب» (وهي شدّة السرعة) و«صولان» (فعلان من صال). فالصّفات الأولى تنهض على اللون بينما تنهض الثانية على الحركة. وليس من شكّ في أن الوصف باللّون وبالحركة من أكثر الصفات اشتراكا حتى أنها لا تعني شيئا محدّدا لعديد ما يمكن أن تطلق عليه. ثم إن الغريب فعلا أن المسمّى في ذاته لم يذكر، بل هو لا يذكر في أكثر الشعر القديم، فالفرس والناقة وما اليهما من الكائنات التي تمتلىء بها القصائد القديمة، إنما تظهر من خلال صفاتها، بما في ذلك المرأة (...). وهذا يعني أن الشاعر لا يذكر الاشياء التي تتراءى للعيان وانما يذكر خيالاتها وأمثلة لها متوهّمة. وفي هذا ما فيه من الابتعاد عن «الواقع» إذ أن الشعراء ينتقلون من عالم الأشياء الى عالم الصفات ومن الكون الموجود الى الكون المتوهّم. وإذا أضفنا الى هذا كلّه ما أصبح متواترا في الدراسات من أنّ «الواقع» ليس أكثر من بنية جوفاء[8] تبيّن أن الشعراء القدامى قد عملوا على ملء هذا الفراغ بتصوّرات شعرية اختلقوها له.

هكذا إذن نصل الى أن القصيدة التقليدية تنهض، ببنيتها النّموذجية وبنموذجية مكوّناتها، على التوهّم والتخيّل والاختلاق نهوضها على الايهام بأن ما تذكره من وقائع وانفعالات انما هو من عالم الموجود

بالفعل. بل ان هذه القصائد توهم بالتوهم حيث تلحّ على الحمل على التصديق وتحمل على التصديق حيث تنهض على التوهم والحلم. ومن هنا أدركت تلك القوّة التي لم يبلها الزمان. فهذا الشعر القديم في تعلّقه بالجواهر والثوابت المطردة قد أفسح المجال للوقائع يتأثث بها نسيجه على نحو يبديه مسرفا في التقيّد بالواقع الملموس. ولكنه، من حيث يبدو متقيداً بالواقع الملموس يجنح الى التخيّل والتوهّم والى تعويض البنية الملموسة التي نتوهّمها للواقع ببنية متخيّلة. نحن اذن، ازاء شعر افرغ الكلام من الواقع المعتاد وأحلَ محلّه واقع الشعر وحمل على التصديق به.



أمّا الطّراز الثاني فيبدو أول ما يبدو، متعارضا مع القصائد النّموذجية، ذلك أن الشاعر قد أقامه على الإسراف في محاكاة الوقائع واحتذاء الأشعار التي جعل أصحابها من همّهم سرد ما جرى على النحو الذي جرى به. فليس اذن من همّه طلب الجواهر والثوابت المطّردة، وليس عنده انشغال بالمطلق المشترك أو بما يسند اليه من رؤية كلية للوجود[9] تشدّ اليها القصائد شدّاً عجيبا. ذلك أن الذي يهمّ الشاعر انما يتمثل في البلوغ بمحاكاة الوقائع المبلغ الحامل على التصديق بها.

لهذا كاد الفنّ الذي أخذ به بشار ينحصر في استعمال القص والسرد بشكل لفت اليه الأنظار وأوهم الدّارسين بأنه يتحدّث عن تجربة حصلت بالفعل. أمّا سائر الفنيات الأخرى فلم تكن أكثر من روافد عزّز بها اختياره هذا وسعى الى أن يبلغ به منتهى التأثير، وهو ما سبق أن رأيناه في موضع سابق من هذا العمل.

والذي يمعن النظر في القصائد والمقطوعات التي أقامها بشار على بنية السرد والقص لا يجد مشقة في الخروج منها بأن الشاعر أقامها على التعويض، نعني أنّه عوّض بعض الخصائص التي بنيت عليها

المطوّلات النّموذجية بخصائص أخرى رآها أنهض بالحمل على التصديق وتحقيقه.

من ذلك مثلا أن الشاعر، وهو من المعدودين في فنّ الوصف، قد أحلّ الأحداث والوقائع والأشخاص التي تبدو معلومة والأشياء المسماة بأسمائها محلّ الصور والنعوت والصفات التي كان القدامى يوهمون بها أنهم يتحدثون عن موجودات فعلية. معنى هذا أن عالم الأشياء قد برز مزاحما شديد المزاحمة عالم التصوّرات المتعلق بمثلها. وهذا من شأنه أن يسمح للدقّة باقتحام عالم الموجودات فبرزت الجزئيات ووجدت طريقها الى الشعر.

فإذا قال بشار [الخفيف] :

لَقِيَتْنِي يَومَ الثَّـلاثَـاءِ تَمْشِي ... بِـالتَّصَابِي وَبِـالعَنَـاءِ لِقَلْبِي
كَـان لِي بَابُ مِقْسَمٍ بَابَ غَيٍّ ... وَافَقَتْ صَحْبَهُ وَمَا ثَابَ صَحْبِي[10]

أو قال [مجزوء الهزج] :

مَنَعْتَ الْغُسْلَ فِي الْحَمَّامِ ... وَالْغُسْلُ لَـهُ عَـادَهْ
وَمَا أَخْـرَجَنِـي صَـاحِ ... الـى حَمَّـامِ حَمُّـا دَهْ
قَضَـاهَـا اللَّـهُ مِنْ مِسْكٍ ... وَمِـنْ عَنْبَـرَةٍ غَـادَهْ[11]

برزت معالم «الواقع» مثلما تتراءى في الحياة اليومية ركنا من الأركان التي تنبني عليها القصيدة وزداد الاقتناع بأن الشاعر يتحدث عن وقائع فعلية تمكنا من النفوس. وفي هذا السياق أكثر بشار – مثلما رأينا – من تسمية الشخصيات سعيا منه الى إكسابها كيانا فعليا. بل إن الشاعر قد جعل للمغامر في القصيدة اسما مطابقا لكنيته «المرعث» وأشار الى أنّه كفيف فأكسب ذلك سائر الأسماء أبعادًا حقيقية.

ينتج عن هذا أن الوقائع التي كانت تستمدّ مصداقيتها من مجانسة

المقول المشترك في عديد القصائد، أصبحت تستمدّ مصداقيتها من مطابقة ما يجري في الواقع ويحدث في الحياة اليومية. كانت المصداقية تنبع من المشترك العام فأصبحت مرتبطة بالخاص الحادث للشاعر ذات فردية تحيط به ذوات فردية اختبارية. بهذا يكون الحدث الواقع قد عوّض الموقف المثال، ويكون الاختبار الحاصل قد حلّ محلّ النموذج المطلق[12].

ومن ذلك أيضا أن اللغة التي استعملها بشار في مواطن كثيرة من قصائد هذا الطراز الثاني قد تهافتت من المطلقات المشتركة الى محاكاة لغة التخاطب، بل نزلت الى السباب المبتذل في الهجاء. وهذا التهافت أمر ملازم للسرد والقصّ نظرا الى ما يقتضيه من ضرورة الدلالة على اختلاف الشخصيات بعضها عن بعض بمحاكاة أن ما يمكن أن يصدر عنها مطابقا لذاتها. وقد كان من نتائج هذه المحاكاة أن اقتربت ممّا ادّعى بشار نقله على لسان النساء من كلام النساء في المعهود من شؤون الحياة اليومية. وبهذا ازدادت هذه القصائد اقترابا من «الواقع» بالإفراط في محاكاته.

غير أن التعلّق بمحاكاة «الواقع» للإقناع بأنّ ما يتحدّث الشاعر عنه قد كان كونه الفعليّ في الوجود لا يقلّ تعهّدا للتخيّل والتّوهم والاختلاق عمّا أوصلنا اليه النظر في القصائد الأخرى التي بنيت على احتذاء الموروث الشعري في ما يتجلّى من مطولاته النّموذجية. وهذا وإن كان يستدلّ عليه ببعض ما كنّا قد أوردناه في نهاية الفصل السابق عند استعراض بعض الفنيات التي تعمّد بشار استعمالها لايقاع التصديق بأنه إنما يذكر ما عاش واختبر، فإنّه إنما يجد تبريره بتحليل المنطق القصصي الذي بنى عليه الشاعر قصائده هذه، فبالقصّ والسّرد حمل المتكلم القرّاء على تصديقه وأثارهم عليه.

والذي في هذا المنطق القصصي أن الشاعر يروي، على لسان

الأنا[1]، وقائع غرامية ادعى أنها حدثت له مع عدد من النساء وأوهم بأنه إنما يذكرها على النحو الذي كانت به في حيّز الفعل. لذلك أورد قرائن عديدة ومتنوعة تثبت ما يدّعيه فجعل للشخصيات التي كانت أطرافا في الوقائع أسماء معلومة وسمّى بعض الأماكن وساق من الدقائق والجزئيات مالا يدع مجالا للشكّ في أن الكلام إنما ينهض على مراجع حقيقيّة صلبة. بل إن بشارًا مثلما ذكرنا سابقا قد سمّى نفسه باللّقب (المرعث) وأدرجها فاعلة في الأحداث منفعلة بها.

ولكن هذه العناصر كلها بقدر ما يمكن أن تعتمد قرائن اثبات في الدلالة على واقعية الوقائع والتجارب، يمكن أن تعدّ قرائن توهّم واختلاق وتخيّل. ذلك أن القصّ في حد ذاته يوهم أول ما يوهم، بالابتداع والتخيّل، لافرق في هذا بين ما يروى منه على لسان الأنا في صيغة الاعتراف والسيرة الذاتية وبين ما يروى على عهدة ضمير عليم يذكر الوقائع من موقع المشاهدة خارج نطاق حدوثها. ثم إن القصّ في حدّ ذاته أيضا، فنّ مرجعيّ، بل إن انفصال الكلام فيه عن مراجع خارجه يكاد يذهب به تمامًا أو يبطله. وليس من قصّة إلا وهي تؤكد بصفة أو بأخرى، أنّ ما تذكره قد حصل، أو من شأنه أن يحصل بالفعل. معنى هذا أنّه لا مفرّ للقصّ من أن يوهم بأن المشار اليه بالكلام أفعال ووقائع حدثت واستحقت أن تروى. وهو إنما يوهم بذلك اعتمادًا على الشخصيات والأحداث والأماكن والصفات والأشياء، ولكنها شخصيات وأحداث وأماكن وصفات وأشياء مختلقة، ما إن يزج بها في عالم الكلمات حتّى تنأى عن عالم الموجودات. لهذا نعتقد أنه من العبث أن يبحث الباحثون عن شخصيات تاريخية وراء أسماء الأعلام التي ذكرها بشار. كما أنه من العبث أيضا أن نبحث عن أماكن معلومة وراء أسماء الأماكن التي جعلها مسارح لمغامرات العشق التي ذكرها.

والى جانب هذه القرائن المستمدة من فنّ القص في علاقته بالمراجع

التي يحيل عليها، وهي قرائن ذكرتها الدراسات بشئ من الافاضة يغني عن التوسع فيها يمكن أن نضيف في الدلالة على أن عالم بشار الغرامي ليس أكثر من توهّم فني أدبيّ القرنية التالية : فالناظر في هذا الطراز من شعر الشاعر يخرج لا محالة بأنه قد ذكر عددا وافرا من النساء ادعى أنّ علاقات غرامية قد ربطت بينه وبينهنّ. ولكن التأمّل في ما نعتهنّ به من صفات وفي نوعية العلاقة التي قامت بينه وبينهن وطبيعة الأحداث التي جرت بها هذه العلاقات لا يمكّن إلا من صورة نمطية للمرأة سمّاها «سعدى» حينا وأحيانا «عبدة» أو «أمّ الخير» أو «خاتم الملك» أو «الذلفاء» أو «صفراء» أو «نعما» أو «خشابا»، كانت صفاتها صفات المرأة النموذجية التي تحفل بها سائر مقاطع النسيب وقصائد الغزل. بل إن بشارًا قد أسند الى النساء اللاتي ذكرهن في هذه القصائد أفعالا متقاربة متشابهة وردود أفعال تكاد تكون واحدة. وإذا كان الشاعر قد أكثر من ذكر الجزئيات والدقائق المتعلّقة بالجمال البارع وضروب الزّينة أو أفرط في الكشف عن الانفعالات الخفيّة والرّغبات المضمرة في دواخل هؤلاء النسوة فإنه لم يخرج عن ذلك الإطار العام الذي تؤول اليه صفات المرأة المثال خلقة وأخلاقا. بل إن تصرّفات «سعدى » مع محبّها هي تصرفات «عبده» معه، وأقوال هذه له هي أقوال تلك أوتكاد تكون كذلك والعالم الذ يحفّ بهذه هو العالم الذي يحفّ بتلك وهو عالم الرقيب والعاذل والحسود والرسول أي عالم الغزل مثلما يصوّره الشعر العربي القديم.

ويمكن لهذه الصورة الواحدة لنساء بشار ألاّ تثير استغرابا ما دامت هي الصورة النمطية المتداولة في هذا اللون من الشعر الغزلي منها تشتق تفرّدها واليها يؤول كلّ تفرّد، لو لم تقابلها صور للعاشق الواحد شتى ومتباينة فهذا العاشق (الذي هو بشار نفسه مثلما يوهم به الكلام) مبصر حينا وأعمى حينا، وعفّ مرّة ومرّة مستهتر، وصادق في العشق صدق العشاق النموذجيين متظاهر به تظاهرًا ينصب به الشراك. وإذا جاز

تقريب بعض هذه الصور من شخصية بشار مثلما رسمتها كتب التراجم والأخبار، فإنه لا يجوز اطلاقا تقريب بعضها الآخر منه، ذلك أن الصفات التي أسندها المتكلم الى نفسه كثيرا ما ينفي بعضها بعضا. فأيّ هؤلاء العشاق بشار وأيّهم ليس هو ؟! وأيّ التجارب عاش عيشا فعليا وأيّها توهّمه توهّما واختلقه اختلاقا ؟!

نحصل في آخر الأمر على امرأة واحدة من نساء عديدات تحمل كلّ واحدة منهنّ اسما على حدة، وعلى عشاق عديدين في عاشق واحد لقبه بشار «المرّعث» في بعض الأحيان وأشار اليه دائماً بضمير «الأنا». وهذا من شأنه أن يكشف عن التخيّل والتوهم والاختلاق في هذه المغامرات التي صيغت على النحو الذي يبعث على التصديق. بل إن نساء بشار قد نطقن، بكلّ ما نطقن به من كلام في صيغة المنظوم على النحو التي اختارها الشاعر لهذه القصائد التي اعتمد فيها القصّ والسرد وهذا الذي يجوز في عالم الشعر لا يجوز في واقع الحياة.

على هذا النمو تكون القصائد النموذجية قد أوهمت «بالواقع» وحملت على التصديق بأن ما تذكره شعرا من قبيل الموجود بالفعل في الوجود ولكنها أوهمت بذلك من حيث تناءت عن التجريب وابتعدت عنه الى المطلقات الثوابت والمطردات الجواهر، وتكون القصائد القصصية السردية قد أوهمت «بالواقع» وحملت على التصديق بأنها إنما تذكره على النحو الذي كان به وعليه في نطاق الحادث المحدود بأطر الزمان والمكان، ولكنها أوهمت بذلك من حيث ادعت الالتصاق بالتجريب ومحاكاته بالفعل فالمسلكان إذن يفضيان الى غاية واحدة هي ملءُ بنية «الواقع» الجوفاء ببنية من الوقائع متوهمّة تدور الألفاظ فيها على غير أسمائها ولا يبقى حينئذ الأ التساؤل عن الوظائف التي تنهض بها الوقائع المتوهمّة بالكلام في واقع الوجود.

1) - نذكر من هذه الأعمال بعض ما تبدو الكتابات العربية النازعة هذا المنزع عالة عليه. فإلى جانب ما أثر عن فاليري ورانبو وسارتر من حرص على إقامة التّعارض بين الشعر المصفّى والقصّ، يمكن الرجوع الى :

H. Friedrich, structures de la poésie moderne, trad. Fr. Denoel Gonthier, coll. Médiations, 1976, p 198.
M. Leiris, Brisées, Mercure de France, 1966, p60.

2) - فطن لهذه الظاهرة الباحث ألبير عزاري مثلما فطن لقضايا أخرى عديدة من المسائل التي يطرحها التعامل مع الشعر الجاهلي وعالجها في دراسة قيمّة اطلعنا عليها بعد انجاز هذا العمل لذا نحيل في طلب التوسع على الصفحات 128 وما بعدها من كتابه وإن كان لنا احتراز يتعلّق بالخطة التي اتبعها فيه.

Albert AZARI : La réalité et la fiction dans la poésie arabe ancienne, Editions Maison neuve et Larose Paris, 1989.

3) - الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمّد البجاوي. الطبعة الأولى، الباي الحلبي 1945 ص30 - 31.

4) - الديوان ج I ص304.

5) - المصدر نفسه ص319.

6) - المصدر نفسه ص351.

7) - المصدر نفسه ص357.

8) - يمكن الرجوع في هذا الى La querelle du réalisme الصادر عن Diagonales، باريس 1987 ص52 و56، ففيه توصل مؤلفوه الى تشبيه ما كان توصّل اليه جاكبصون في مقال له عنوانه «Sur le réalisme dans l'art» وهو ذائع الصيت.

9) - يبدو أن انفراط هذه الرؤية الكلية قد أسهم في انفراط القصيدة التقليدية الى قصائد ومقطوعات أصبحت قائمة برؤوسها مستقلة بذاتها في ما سينتشر لاحقا في الشعر القديم بداية من القرن الاسلامي الأوّل. وكان عز الدين اسماعيل قد ذهب الى أن الصّراع بين القديم والجديد في الشعر القديم إنما يتأسّس على صراع بين الرؤية العربية الجاهلية والرؤية الاسلامية. ومهّد لذلك بقوله : «لم يكن وقوف الشاعر الجاهلي بالاطلال سوى تعبير روحي عن قلقه ازاء ظاهرة الموت، وازاء ما يكون أو لا يكون بعد الموت. فلم يكن أمام الشاعر سوى أن يقف على الأيام الخوالي الحلوة، قبل أن يلقى الموت في تيه المجهول». في الأدب العباسي الرؤية والفن، ص341.

10) - الديوان ج I ص289.

11) - المصدر نفسه ج III ص63.

12) - يبدو أن بشارًا قد أكثر من استعمال التعابير المتشابهة في المغامرات العديدة المتشابهة مسايرة لما كانت تقوم عليه المطوّلات النموذجية من تعاود وتناظر سعيا الى الاقناع بالتكرار والتماثل والتماسا للنموذج الجديد إذ النماذج تنشأ عندما يكثر احتذاؤها.

13) – استعمل بشار ضمير الغائب مرّة فقال : [الكامل]

بَلَغَ المُرَعَّثَ فِي الرَّحِيلِ خَرَائِدٌ مِنْهُنَّ نَحبُهْ

فجعل اسم الشخصية العاشقة «المرعّث» وهي لقب بشار نفسه، ثم رجع الى صيغة المتكلم في البيت التاسع فقال : سَقَطَ النِّقَابُ فَرَاقَنِي إذْ رَاحَ قُرْطَاهُ وَقُلْبُهْ. ج I ص 194

وعندما يستعمل الشاعر ضمير المخاطب «أنت» فإنه سرعان ما يتحوّل به الى المتكلّم راجع ج I ص 190 – 191 مثلا والقصيدة التي بعدها.

المصـادر والمـراجع

المصادر : ديوان بشار بن برد تحقيق وشرح الشيخ محمد الطّاهر ابن عاشور 4 مجلدات نشر الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976.

المراجع : اقتصرنا على التي ورد ذكرها في البحث.

ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط. 5، بيروت 1981، دار الجيل.

ابن المعتزّ (عبد الله) طبقات الشعراء القاهرة 1968، دار المعارف

اسماعيل (عز الدين) : في الأدب العباسي، الرؤية والفنّ، بيروت 1975 دار النهضة العربية.

الاصفهاني (أبو الفرج) : كتاب الأغاني تحقيق عبد الستار فرّاج، بيروت 1960، دار الثقافة.

البطل (علي) : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، بيروت 1980 دار الأندلس.

بكار (يوسف حسن) : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، بيروت د/ت، دار الأندلس.

الجرجاني (عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوي القاهرة 1945 البابي الحلبي.

الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الاعجاز. تحقيق محمد عبده

بيروت 1978، دار المعرفة.
حسين (طه) : حديث الأربعاء ج II القاهرة د ت ، دار المعارف
الذبياني (النابغة) : الديوان تحقيق محمد أبو الفصل ابراهيم القاهرة 1985 دار المعارف.
ذوالنّون (أيوب) : بشار في قفص الاتهام. مجلة الآداب بيروت 1971 عدد شهر سبتمبر.
الشكعة (مصطفى) : الشعر والشعراء في العصر العباسي، بيروت، 1986 (ط 2)، دار العلم للملايين.
ضيف (شوقي) : العصر العباسي الأول، القاهرة 1986 ط 9. دار المعارف.
الصولي (أبو بكر) : أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر ونظير الاسلام السعدي؛ بيروت ط 3 1980. دار الآفاق الجديدة.
عطوي (علي نجيب) : بشار بن برد حياته وشعره، بيروت 1990، دار الكتب العلمية.
عبد الرحمان (نصرت) : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، عمّان (ط 2)، 1982، مكتبة الأقصى.
عز الدين (حسن البنا) : الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي للقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، بيروت، 1989، دار المناهل.
العقاد (عباس محمود) : مراجعات في الآداب والفنون، بيروت 1966، دار الكتاب العربي
فحّام (شاكر) : مجلة المجمع العلمي بدمشق، دمشق، 1986، العدد 4.

فرّوخ (عمر) : بشار وفاتحة العصر العباسي، بيروت، 1978، دار لبنان للطباعة والنشر
المعريّ (أبو العلاء) : رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطئ، القاهرة، دار المعارف
ناصف (مصطفى) : قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت 1981، دار الأندلس.
نافع (عبد الفتاح صالح) : الصورة في شعر بشار بن برد، عمان 1983، دار الفكر للنشر والتوزيع
النويهي (محمّد) : شخصية بشار، بيروت 1971، (ط 2) مكتبة الخانجي ودار الفكر.
هدّارة (مصطفي) : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، القاهرة د ت، دار المعرفة الجامعية.

المراجع الأجنبية :

AZARI (A) : La Réalité et la fiction dans la poésie arabe ancienne. Paris. 1989. éd, Maison neuve et Larose.
FAUCHEREAU (S) et autres : la querelle du réalisme. Paris. 1987 éd Diagonales.
FREIDRICH (H) : Structures de la poésie moderne, trad. Fr. Denoel Gonthier. Paris 1976. coll.Médiations.
LEIRIS (M) : Brisées. Paris 1966. Mercure de France

الفهـــرس

- محنة بشار بن برد 13
- الطرازان : الابتداء والاحتذاء 43
- احتداء التسمية 49
- كون المسميات 85
- تدور على غير أسمائه 119
- المصادر والمراجع 139

مطبعة تينمل ش.م.
نشر طباعة توزيع
29، المركب التجاري لعلال الفاسي - امرشيش مراكش
الهاتف: 30.41.72

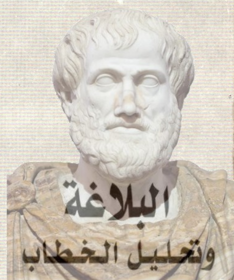
وإزاء استمرار الكتابة في بشار وشعره على نسق واحد هو نسق التّحامل عليه بوحْي ممّا فهمه الدّارسون المعاصرون من المنهج التّاريخي، رأينا، في نطاق ما نلمسه من حاجة متأكدّة الى معاودة النّظر في كيفيّة التّعامل مع الشعر القديم، أن نخصّ شاعر البصرة في القرن الثاني بهذا العمل. وكان منطلقنا، في ما نسعى اليه أنّ الشعر العربي القديم بحكم طبيعته وطبيعة الوظيفة التي نيطت به في الثقافة التي ينتمي اليها، يقتضي، في التّعامل معه، حذرا كبيرا من مفاهيم كثيرة تبدو، في ظاهرها، ملائمة له ويكشف البحث المعمّق عن منابذتها لأدقّ خصائصه وألطف مميّزاته.

حسين الواد

أستاذ التعليم العالي بجامعة تونس الأولى للآداب والفنون.

صدر له :

- البنية القصصية في رسالة الغفران 1975.
- في تاريخ الأدب : مفاهيم ومناهج 1980.
- في مناهج الدراسات الأدبية 1984.
- المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب 1991.
- مدخل إلى شعر المتنبي 1992.



دار تينمل للطباعة والنشر - ص.ب. 150 امرشيش - مراكش - الهاتف : 30.41.72 (04)   30 د